

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (LITERATURA ESPAÑOLA)**



**TESIS DOCTORAL**

**El cuento español de ciencia ficción (1968-1983):**  
**los años de "NUEVA DIMENSIÓN"**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Mikel Peregrina Castaños**

Director

Epicteto José Díaz Navarro

**Madrid, 2014**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**Facultad de Filología**

**Departamento de Filología española II (Literatura española)**



**EL CUENTO ESPAÑOL DE CIENCIA  
FICCIÓN (1968-1983): LOS AÑOS DE**

**nueva  
dimensión**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

Mikel Peregrina Castaños

Bajo la dirección del doctor

Epicteto José Díaz Navarro

**Madrid, 2014**



Ni hilen naiz,  
nire arima galduko da,  
nire askazia galduko da,  
baina nire aitaren etxeak  
iraunen du  
zutik.

Gabriel ARETI

La vida es bonita  
La gente es importantes  
Vale la pena vivir  
Eduardo BONNIN

La vida es...  
... ¡de colores!



A Domingo Santos, Sebastián Martínez y Luis Vigil,  
tres jóvenes aficionados que emprendieron la demente aventura  
de publicar una revista profesional de ciencia ficción  
en España.



## ÍNDICE

Agradecimientos	15
0-. Abstract.	19
1-. Introducción.	37
1.1. Estado de la cuestión.	39
1.2. Objetivos.	58
1.3. Metodología.	72
1.3.1 El binomio historia/discurso	76
1.3.2. La temporalidad.	79
1.3.2.1. El orden y la frecuencia.	80
1.3.2.2. El ritmo o duración.	82
1.3.3. El modo.	85
1.3.4. La voz.	87
1.3.5. El cronotopo de la ciencia ficción.	91
1.3.6. Otras particularidades del género.	95
1.3.7. La ironía.	98
1.3.8. La parodia.	100
2-. Definiendo los dos parámetros claves: cuento y ciencia ficción.	103
2.1. Hacia una definición de cuento.	105
2.2. Hacia una definición de ciencia ficción.	113
2.2.1. Teoría de los mundos posibles.	113
2.2.2. Lo fantástico frente a la ciencia ficción.	120
2.2.3. La literatura maravillosa frente a la ciencia ficción.	130
2.2.4. La ciencia ficción.	136
2.2.4.1. La crítica popular.	139



2.2.4.2. El ámbito académico.	144
2.2.5. El binomio prospectiva y ciencia ficción.	159
3-. La historia de la ciencia ficción en España antes de <i>Nueva Dimensión</i> .	169
3.1. Los pioneros de la ciencia ficción española.	171
3.2. La época de las colecciones.	182
3.2.1. La vertiente popular.	182
3.2.1.1. En defensa de la literatura popular.	182
3.2.1.2. La introducción del <i>pulp</i> estadounidense en España: los <i>bolsilibros</i> .	192
3.2.1.3. Estudio de un caso: La Saga de los Aznar.	200
3.2.2. La vertiente autoconciente de la ciencia ficción.	216
3.2.3. Autores integrados en la corriente general de la literatura.	223
3.3. El panorama del cuento de ciencia ficción previo a <i>Nueva Dimensión</i> .	230
3.3.1. <i>Primera antología española de ciencia ficción</i> .	232
3.3.2. Volumen VII de <i>Antología de novelas de Anticipación</i> de Acervo	246
3.3.3. <i>Anticipación</i> : el germen de <i>Nueva Dimensión</i> .	257
3.3.3.1. El número siete de <i>Anticipación</i> .	273
4-. <i>Nueva Dimensión</i> : la revista española de ciencia ficción y fantasía.	291
4.1. Creación, estructura y etapas.	293
4.2. Primera etapa de <i>Nueva Dimensión</i> : entusiasmo inicial y vanguardia.	311
4.2.1. La línea editorial.	321
4.2.2. Los editoriales.	327
4.2.3. La sección «Hoy»: Las páginas verdes.	329
4.2.4. El Círculo de Lectores de Anticipación y las primeras convenciones nacionales.	336
4.2.5. <i>Nueva Dimensión</i> y la censura.	341
4.2.6. Los cuentos escritos originariamente en castellano.	345

4.2.6.1. El número 8 de <i>Nueva Dimensión</i> : un monográfico de originales en español.	346
4.2.6.2. Ciencia ficción y teatro, el n° 15 de <i>Nueva Dimensión</i> .	359
4.2.6.3. Los cinco números extra de 1970.	363
4.2.6.4. La marcada presencia de autores hispanoamericanos.	375
4.2.6.5. Algunos cuentos destacados de autores españoles.	380
4.3. La segunda etapa de <i>Nueva Dimensión</i> : caída y recuperación paulatina.	393
4.3.1. Los editoriales.	407
4.3.2. La sección «Hoy».	408
4.3.3. Monográficos dedicados a autores importantes.	415
4.3.3.1. El número 33: un ejemplar dedicado al chileno Hugo Correa.	418
4.3.3.2. El número 43: un especial dedicado a Juan G. Atienza.	423
4.3.4. Los monográficos sobre temas concretos.	430
4.3.5. La sección <i>Lo mejor de...</i>	435
4.3.5.1. El número 49: un homenaje a <i>Más Allá</i> .	437
4.3.6. Los números de relatos breves.	443
4.3.7. Los cuentos escritos originariamente en español.	454
4.3.7.1. La sección experimental.	455
4.3.7.2. El especial de <i>fanzines</i> .	468
4.3.7.3. El retorno de las convenciones: Hispacón'75.	470
4.3.7.4. Relatos de españoles en homenaje a Lovecraft.	475
4.3.7.5. Algunos cuentos en castellano destacados de esta etapa.	478
4.4. La tercera etapa de <i>Nueva Dimensión</i> : profesionalización y actualidad de contenidos.	488
4.4.1. Los editoriales.	504
4.4.2. La sección «Hoy».	508

4.4.2.1. La Hispacon'76: una convención silenciada.	513
4.4.3. El número 75: El ensayo de Sam J. Lundwall.	516
4.4.4. Relatos escritos originariamente en español.	520
4.4.4.1. La última sección experimental.	522
4.4.3.2. El certamen literario de <i>Nueva Dimensión</i> .	525
4.4.3.3. Los seis cuentos cortos del número 104.	533
4.4.3.4. Algunos cuentos españoles destacados de esta etapa.	536
4.4.5. La colección de libros de <i>Nueva Dimensión</i> .	542
4.5. La cuarta etapa de <i>Nueva Dimensión</i> : La remodelación y el declive.	550
4.5.1. Línea editorial.	569
4.5.2. Los editoriales.	580
4.5.3. La sección «Hoy»: Las antiguas páginas verdes.	583
4.5.3.1. Los artículos: «Se Piensa».	583
4.5.3.2. Las críticas literarias: «Se Edita».	586
4.5.3.3. Crítica cinematográfica: «Se Exhibe».	590
4.5.3.4. Las noticias: «Se Dice».	593
4.5.3.5. La sección de correspondencia: «Se Escribe».	596
4.5.4. Los cuentos escritos originariamente en castellano.	600
4.5.4.1. Las dos entregas de «La cantera hispánica».	604
4.5.4.2. Las tres Convenciones nacionales durante esta etapa final de <i>Nueva Dimensión</i> .	612
4.5.4.2.1. La Hispacon'78.	612
4.5.4.2.2. La Hispacon'79.	617
4.5.4.2.3. La Hispacon'80.	623
4.5.4.3. Las dos novelas populares de Torres Quesada: <i>Dios de Dhrule</i> y <i>Dios de Kerlhe</i> .	624
4.5.4.4. Los relatos de la sección «Primer vuelo».	633
4.5.4.5. Las secciones sueltas del número 136.	637

4.5.4.6. Algunos cuentos españoles destacados de la cuarta etapa.	645
4.5.5. Nuevas colecciones de ciencia ficción bajo el sello editorial Nueva Dimensión.	668
4.6. <i>Recordando Nueva Dimensión</i> : un número homenaje.	671
5-. La ciencia ficción en España durante los años de <i>Nueva Dimensión</i> .	677
5.1. La difusión del cuento de ciencia ficción español al margen de <i>Nueva Dimensión</i> .	692
5.1.1. <i>Antología española de ficción científica</i> , de Antonino González Morales (1969).	700
5.1.2. El volumen IX de <i>Antología de novelas de anticipación</i> de Acervo (1969).	706
5.1.3. El volumen XVII de <i>Antología de novelas de anticipación</i> de Acervo (1972).	714
5.1.4. La <i>Antología social de ciencia-ficción</i> de Carlos Buiza (1972).	724
5.1.5. La <i>Antología española de ciencia ficción</i> , en dos tomos, de Raúl Torres (1972).	731
5.1.6. La <i>Antología de la ciencia ficción en lengua castellana</i> , en dos tomos, de José Antonio Salcedo (1973).	745
5.1.7. <i>Narraciones españolas de ciencia ficción</i> (1974).	761
5.1.8. <i>Utopía y realidad: la ciencia ficción en España</i> , de Luis Núñez Ladevéze (1976).	772
5.1.9. <i>Sobre otros mañanas</i> (1980).	777
5.1.10. <i>Lo mejor de la ciencia ficción española</i> , de Domingo Santos (1982).	784
6-. La ciencia ficción en España después de <i>Nueva Dimensión</i> .	787
7-. Análisis textual de algunos cuentos destacados del momento.	803
7.1. Alfonso Álvarez Villar: el humor en la ciencia ficción.	808

7.2. José Luis Garci: una revisión de la colonización.	814
7.3. Juan García Atienza: la eugenensia como condicionante vital.	820
7.4. María Guera y Arturo Mengotti: un caso de hibridismo.	825
7.5. Rafael Marín: la equiparación del discurso a la fábula.	831
7.6. Sebastián Martínez: lo sublime fictocientífico.	837
7.7. Javier Redal: un ejemplo de ciencia ficción dura.	842
7.8. Ignacio Romeo: lo grotesco fictocientífico.	848
7.9. Jaime Rosal del Castillo: una de viajes en el tiempo.	853
7.10. Carlos Saiz Cidoncha: el cosmos como espacio de imaginación desbocada.	858
7.11. Domingo Santos: la politización de la ciencia ficción.	864
7.12. Ángel Torres Quesada: la violencia a la palestra.	872
7.13. José Ignacio Velasco Montes: un primer contacto frustrado.	877
8-. Conclusiones.	881
9-. Bibliografía.	897
9.1. Corpus textual.	899
9.1.1. Las antologías previas a la aparición de <i>Nueva Dimensión</i> .	899
9.1.2. Catálogo de cuentos de autores españoles aparecidos en <i>Nueva Dimensión</i> .	903
9.1.3. Catálogo de cuentos de autores hispanoamericanos aparecidos en <i>Nueva Dimensión</i> .	916
9.1.4. Las antologías coetáneas a <i>Nueva Dimensión</i> .	920
9.2. Estudios citados y consultados.	936
9.3. Obras de literatura general citadas.	962
9.4. Obras de ciencia ficción extranjera citadas.	969
9.5. Obras españolas de ciencia ficción citadas.	979

9.6. Filmografía citada.	987
9.7. Direcciones en Internet consultadas.	990
9.8. Otros materiales citados.	991
9.8.1. Música.	991
9.8.2. Pintura.	991
Anexo: apuntes bibliográficos de los escritores más destacados del periodo de investigación.	993



## AGRADECIMIENTOS

Desde luego, hay muchas personas a las que me gustaría agradecer lo que me han aportado en la vida, pero no entrarían todos. En primer lugar, imposible me resultaría pasar por alto la enorme gratitud que siento por mis padres, Julio y Maite, que no sólo me han ofrecido el milagro de la vida, sino que me han convertido en el portador de un maravilloso legado. Junto a ellos deseo incluir también a mi hermana, Naora, la mujer de la eterna sonrisa y la ilusión vital constante, a mi cuñado, Óscar, el nuevo miembro de la familia, y a mi *amama* (abuela en vizcaíno), que ha sido como una segunda madre. Y a mi familia en general, que son muchos como para nombrarlos a todos, pero a quienes me gustaría dar las gracias por su constante apoyo.

A las dos personas que siempre han estado ahí, aunque vivieran en otro lugar, Pau Catalá y Orkatz Fernández. Vosotros habéis sido faros que me guiaron en las tinieblas. A Juanma G. Colinas y a Javier Ezpeleta, que comparten conmigo una enriquecedora experiencia espiritual. Al matrimonio Dos Santos (Luis Miguel y Mariel), a quienes les auguro un estupendo futuro en su epopeya americana. A mis amigos de Bilbao, a quienes siempre encuentro en el mismo lugar, especialmente a Ibon Secada (Bonllo), Aingeru Tejero (Miller) y Andoni Uresandi (Toño).

A mis compañeros filólogos, con los que he trabajado este tiempo, que tantos buenos consejos me han aportado y con los que tan fructíferas conversaciones he mantenido: Pedro Luis Críez, Clara Marías, Sara Sánchez, María Casas, María Díez, Germán Redondo, Guillermo Gómez, Nuur Hamad y Ana Martínez. A Armin Mobarak y Cristina Dávila, y a Samuel Martínez y Stafania Baca, con quienes he compartido muy buenos momentos en estos años en Madrid. A Fernando Ángel Moreno, quien se cansará de verse tantas veces nombrado en esta investigación, pero que me ha ayudado mucho en diferentes momentos a lo largo de este extenso proyecto. Además, conservo como un bien preciado su ensayo de teoría de la ciencia ficción, que me regalo con dedicatoria incluida. Sin toda su labor, esta investigación no habría deparado en buen puerto. A varios profesores del departamento de Filología Española II, que me han ayudado en las diversas colaboraciones docentes que he realizado, especialmente a María del Mar Mañas y a Dolores Romero. A título personal, no puedo pasar por alto a José Paulino Ayuso, un



*homo bonus* cuya marcha dejó un hueco que no llenará nadie. Aunque no se suele recomendar, también le doy las gracias a mi directo, Epicteto José Díaz Navarro, porque siempre estuvo disponible para atender mis demandas y ha trabajado con diligencia y buen tino.

También diferentes aficionados me han ayudado para culminar esta labor, y quiero otorgarles esta mención de agradecimiento. A Domingo Santos, que me acogió amablemente en su casa en Zaragoza una tarde de sábado. A Guillermo García Alcaine, profesor de físicas de la UCM ya retirado, que me dio acceso a su biblioteca personal. A Agustín Jaureguizar, Juanma Santiago, Roberto Rodríguez Toyos, que han colaborado y respondido a mis preguntas cuando se lo he solicitado. Al grupo Xatafi, a quien conocí en su época final, pero que tanta labor han realizado por difundir la ciencia ficción. A José Suñer, editor del Sitio de Ciencia Ficción, que me ha permitido colaborar en su web, una de las de referencia en España en el campo de la ciencia ficción española.

Finalmente, aunque no menos importante, a Letizia Torres Nasti, que me enseñó a superarme a mí mismo y me introdujo en el envolvente mundo de la investigación. Sin su impulso, no me habría embarcado en esta tarea.

## **0. ABSTRACT**



## 0. Abstract.

Traditionally, Spanish literature has been characterised as realistic. However, Ana Casas and David Roas, in the prologue of their anthology *La realidad oculta* (2008), demonstrated that behind this description hides a politic ambition which conditioned the literary canon, looking down on another possible way of dissidence against Francoism as the fantasy was. Therefore, this piece of material has been almost forgotten. This fact explains the awakening of Spanish science fiction at the end of Francoism as a way practised by some writers who used to move isolated from mainstream literary. As consequence, the academic attention to science fiction is a recent phenomenon in Spain. Nevertheless, the research done until the present moment made with philological criteria have been focused, almost exclusively, on novels. An academic inattention exists on Spanish science fiction short story. Although, if someone researches in depth about the particular situation of science fiction short story, he will discover that the panorama is not as wasteland as it could be expected.

For that reason, to study it I came to one of the most complete source of this material, the *Nueva Dimensión* magazine. This publication was characterised by a desire to divulge science fiction, and because it used to draft her contents especially by short stories, given that since its creation it hoped emulate American magazines. Anyhow, to define science fiction is necessary to remember that Darko Suvin declared it was the genre of the «cognitive estrangement» (Suvin, 1979: 26). Two terms would be emphasised: estrangement and cognition. The first of both, the estrangement, alludes that the fictional worlds which appeared in sciencefictional books don't match with the reality we recognise, that is, they don't reflect our world. To achieve this effect, the writer must

get away from empirical reality to create a new fictional universe. However, the second term, the cognition, supposes a paradox with the first term, given that this imaginative exercise remains restricted to an inviolable compliance of the natural laws which regulate our universe. The built world must be rational, must keep the illusion of being a verifiable and plausible world.

On the other hand, the short story has been defined as a type of narrative characterized by its brevity. The writer's choice of short fiction brings an intensity to transmit in a sudden way the purpose he follows. For this particular reason the short story relates well with science fiction. Many times science fiction has been considered a literature of ideas. Usually the writer establishes a hypothesis from an element taken from his own time before he develops it hyperbolized in his work and obtains conclusions. Suvin called that element the *novum* (1979: 94). It is the speculative premise which starts from a counter-feasible conditional, the regular question of “What if...?” that writers tend to suggest to themselves. The short story, through its intensity, manages to create one single premise, but it boosts its possible impact in the reader. The use of one of these speculative premises makes possible an aesthetic and intellectual economy in which you can develop one idea to obtain revealing conclusions by the control of the fictional experiment conditions (Csicsery-Ronay, 2008: 67).

Having proved the narrow link between science fiction and the short story, as much historical as formal, and its appearance in magazines, the analysis of *Nueva Dimensión* is thoroughly justified. *Nueva Dimensión*, the most long-lived Spanish science fiction magazine was published in Spain between 1968 and 1983. It achieved at the end 148 issues and 12 additional numbers. Besides, in its life won two international prizes: the “Special award to *Nueva Dimensión* for excellence in science fiction magazine

production”, given in the 30<sup>th</sup> Wordcon celebrated in Los Angeles in 1972, and the “Specialized Professional Magazine”, awarded in the Eurocon I, celebrated in Trieste in the same year. In reality, *Nueva Dimensión* was never a business, it was the expression of a team’s desires to introduce and spread science fiction in Spain (Santos, 2002: 424-425).

The magazine arose from the joining of three young science fiction fans, Sebastián Martínez, Luis Vigil and Domingo Santos. The last two had previous experience with the magazine *Anticipación*, published by Ferma, with only seven issues, from which stands out the last one, a diachronical vision of the Spanish science fiction. After the project frustration and the rivalry with the publishing house, they decided to join together with Martínez and create a new publishing house, Dronte -in honour to extinct dodo bird and one of the fanzines created by Vigil-.

The aims didn't change from what they expected to achieve when they were working for Ferma: a) the main material was allocated to short stories; b) they aspired to introduce unpublished works to Spanish readers; c) they wanted to strengthen the source of Spanish writers; c) they tried an international view, introducing different science fiction schools from other nations, without scorn to any; d) they published articles and essays about the genre; e) they enclosed a section that brought the fans the whole editorial and cinematographic novelty and the latest news transpired in the international fandom; f) they published letters to the editor, a section in which they promoted the contact with the readers and to assist with the associationism, a classic section in the American magazines.

*Nueva Dimensión* divided its contents into two sections called «Hoy» (Today) and «Mañana» (Tomorrow). The first was dedicated to articles and reviews («Se Piensa»), news («Se Dice») and the letters to the editor («Se Escribe»). This section gained a lot of

popularity and fame among the readers because they were printed in green paper; besides, readers declared that they were the first pages they read when they bought the new issue. The section suffered irregularities in its appearance as economic problems and editors' personal circumstances appeared, which caused they stopped being printed in green paper first for a while and permanently at the end, after the great restructuring suffered by *Nueva Dimensión*. Even so, there were a lot of important articles published, for example, theoretical essays like “Introducción a la SF como literatura crítica” (ND 19: 133-136), by C. Frabetti y L. Paramio, or interviews with famous authors like Robert Silverberg (ND 91: 129-146 and ND 92: 129-139), or reviews of writers written by Sam Moskowitz, or essays of different kinds about the subject that centred the contents of the Spanish magazine: science fiction, fantasy and terror.

The other great section, «Mañana», contained the literary creations, short stories almost every time. Sometimes they tried to gather around in specific sections, like «Cuentos de choque», a concept near to really flash fiction, or «*Fanzine*», a short story taken from a fan publication, or «Clásico», in which they used to rescue short stories from oblivion written by authors previous to the foundation of Hugo Gernsback's *Amazing Stories* and before he gave a name to the genre. The problem is that these sections, at the same time that the magazine's life progressed, were disappearing or appearing in a lower frequency. On the other side, they occasionally gave space for short novels and sometime for a complete novel, as is observed in the October 1973 special number 50, which included Philip José Farmer's *To Your Scattered Bodies Go* (1966), or in the June 1978 issue 101, in which they published Jules Verne's *The Eternal Adam* (*L'Eternel Adam*, 1910).

During its fifteen years of life, two main phases were differentiated in *Nueva*

*Dimensión* in relation with two historical moment lived in Spain for these years. First, it was the experience under the Francoism dictatorship's oppression and the censure's control, with which they had some confrontation. This period was prolonged until a little time after the dictator's death at the end of 1975. The remainder years were included into the Spanish transition to democracy, a process that provided a growth of freedom and freedom of expression among other things. That allowed the people in charge of *Nueva Dimensión* a bigger theme's opening and an aspiration for the break-up of moral taboos imposed by the previous regime, as Luis Vigil claimed in editorials like the 83 in November 1976 or the 86 in February 1977.

In relation with the magazine's contents, it may be divided into four stages. The first may be called the stabilization and expansion phase, and it contains since January-February 1968 initial issue until April 1971 number 21. Here the project, with bimonthly regularity, reaches enough market to cover costs. The magazine gets a stable team of contributors and correspondents, some of them gave a great advertising to the publication in foreign countries, like Forrest Ackerman and Donald Wollheim did in United States. However, the most important aspect of this stage was the editors' illusion and initiative, still with a list of projects to accomplish, and the experimentalism eagerness perceptible in the contents.

In this stage stood out writers from inside science fiction community, like Bradbury, Van Vogt, Harrison, Sheckley or Simak. Mainly, they were authors from the Golden Age or even earlier, like Karel Čapek, although there are exceptions, some latest short stories like Norman Spinrad's "A Child of Mind" (ND 1: 79-92), dated in 1965. Nevertheless, many stories belong to writers less famous like Robert F. Young or David R. Bunch, or with a more limited work, like William Spencer. On the other side, many short stories



aren't the most representative work of an author, with some exceptions introduced as the issue main device, like John W. Campbell Jr.'s "Who Goes There? (The Thing from Another World)" (1939) in *Nueva Dimensión*'s number 6.

In spite of the mastery of the contents with American or English origin, publishing many American authors -especially from Golden Age-, they gave space for writers from different nationalities. It can be observed in the January 1969 number 7's editorial. There, the publishers revised their first year of existence and stated that from the sixty nine authors published, twenty two were Americans, seven English, thirteen Spanish, five Russians, four French, three Rumanians, in addition to other origins like German, Uruguay, Canada, Poland, Sweden or Brazil.

The Spanish authors from this first stage made up the first generation of writers who began developing their work in various anthologies which appeared previously to *Nueva Dimensión*. Almost all of them were highly influenced by the science fiction of the Golden Age published in Spain until that moment. Despite the magazine editors in charge, other renowned authors would be Juan García Atienza, the Spanish mother and son tandem formed by Arturo Mengoti and María Guera, the doctor Alfonso Álvarez Villar or José Luis Garcí<sup>1</sup>. Incidental is that with this group they made the issue number 8 of February 1969.

In this stage is when the main confrontation with the censure happened. The most important occurred when they published the Argentinian writer Magdalena Moujan Otaño's short fiction "Gu ta Gutarrak"<sup>2</sup> (ND 14: 18-27), a parody about the mystery of Basque people origin, which was finally replaced by a Johnny Hart's funny comic strip. Precisely a hundred numbers after that, in the July-August 1979 number 114, with the

---

<sup>1</sup> After that a famous filmmaker who won an Oscar in 1982 with *Volver a empezar* (*Begin the Begine*).

<sup>2</sup> In Basque it means "We and the Ours"

purpose to show the different politic environment in Spain, they chose publicize this short story and resolve the affront that the writer suffered by the Francoism authorities. The compensation was that under the censure control they got a pecuniary reduction of many author copyrights. There were writers who relinquished their whole work for free, like Robert Silverbeg, or for ridiculous price, like Harlan Ellison, who sold it for the symbolic price of one dollar, price which he finally demanded when he saw they didn't send it.

The expansion in this stage appeared since 1970, when they decided to start publishing, in a parallel way to the magazine, a series of additional numbers that consisted of monographic issues dedicated to particular authors. By appearance order, the writers were Donal A. Wollheim, Domingo Santos, Robert Sheckley, Harry Harrison and the Spanish mother and son tandem Arturo Mengoti and María Guera. The success of these numbers and a judicial edict that pressure for their suppression caused that the three editors decided to include it as the magazine own issues. At this moment, *Nueva Dimensión* turns back to monthly publications and the new stage started.

The second phase began with the restructuring advertised in the number 21, and stretched out until February 1976 number 74. It was marked by the Latin American market recession that reduced the magazine sales and the continuous increase of paper cost. These two circumstances forced *Nueva Dimensión* editors to lower the magazine profile. Since July 1972 number 34, it was transformed into a monotonous and cold selection of short stories, some of these numbers made with anthologies that Spanish editors bought directly, like the one dedicated to adventures at the time and space, realised by Raymond J. Healy and J. Francis McComas (ND 46). Since this point of view the stage came determined by a slow recover that didn't finish until the editorial change in the number 75.

Between numbers 34 and 44, the green pages, referred to «Hoy» section, disappeared completely, which generated isolation from the international fandom and editorial news, and isolation from the readers. But, mainly, it transformed the magazine into a concept closer to a series of anthologies. Between both numbers only one informative section appeared, in December 1972 number 40, when they join together the chronicles of the movie festival of Trieste, the Eurocon I and the Worldcon of that year. After number 44, Santos, Vigil and Martínez tried to recover this *Nueva Dimensión's* insignia that was the «Hoy» section. So, seasonal (spring, summer, autumn and winter) special issues started to appear, but, in the editorial of number 52, they confirm their ambition to increase this contents block, which would proceed to be bimonthly, alternating with monographical issues.

These monographical issues can be divided into two types: focused on a writer or a subject. Inside the issues focused on writers, the selections were very old-fashioned, because they were formed with little known authors like H. Nearing, Jr. (ND 47), or with classical authors from Golden Age, like Arthur C. Clarke (ND 31), Alfred Elton van Vogt (ND 41) o Robert A. Heinlein (ND 57). Regarding to monographic focused on subjects, some of them had a common label, like «Lo mejor de» («The Best of»), in which they paid tribute to three magazines: *Fantastic Universe* (ND 37), *Imagination* (ND 45), and finally, *Más Allá* (ND 49), the Argentinian magazine the Spanish editors adored. Other examples were the Hugo Awards (ND 36, 39, 69), the Soviet science fiction (ND 38, 70), the Heroic Fantasy (ND 54), the Australian science fiction (ND 67), and one focused on the relationship between women and science fiction (ND 71).

Except one monographic dedicated to Chilean Hugo Correa (ND 33) and other devoted to Spanish Juan G. Atienza (ND 43), the Spanish content remained limited to a

periodical block called «Sección experimental» («Experimental Section»), run by the critic Carlo Frabetti (ND 44, 56, 72). In the greatest part of them, is noted the lack of literary quality, because a lot of them were inexperienced authors who did not polish their text or who did not persist on a creative job. There are some exceptions, like Carlos Reñe's "Oasis" (ND 56: 63-67) and Fernando P. Fuenteamor's "En el alba de la quinta oscuridad" (ND 56: 68-70). These were the writers who developed their work around the *fanzine Zikkurath*, a fan publication more focused on an avant-garde science fiction closer to New Wave.

The *Nueva Dimensión*'s third stage started with March 1975 number 75, that included Sam J. Lundwall's essay published in English in 1972, *Science Fiction: What it's All About*<sup>3</sup>, and finished with December 1978 number 107. Here the triumvirate editor decided to recover the magazine's initial profile, that is, the notion they called «revista-revista» («magazine-magazine»), that lied in the reduction of the monographic issues to small blocks inside the main issue and in a reappearance of green pages in all issues, a section that appeared printed momentarily in green paper since September 1976 number 81 to December 1977 number 96.

The qualifying that characterised this stage is the professionalization: the return of «Hoy» section in all issues or the signing of editorials. However, the third phase stood out for being the most innovative in magazine's life. Most of the short stories didn't have more of ten years since they were published originally in English and a lot of them came with important awards like the Hugo. Two examples were Harlan Ellison's "A Boy and His Dog" (ND 89: 81-112), dated on 1969, and Roger Zelazny's "He Who Shapes", dated on 1965. In addition, before their appearance in *Nueva Dimensión*, a lot of others were

---

<sup>3</sup> Originally published two years earlier in Sweedish: *Science fiction Fran begynnelsen till vara dagar*.

published in famous anthologies like Philip José Farmer's "Riders of the Purple Wage" (ND 92: 60-112), which appeared in Ellison's *Dangerous Visions* (1967-1969). Furthermore, in the Spanish magazine appeared a lot of writers linked with New Wave, like Norman Spinrad (ND 89: 15-24; ND 94: 19-26) or Robert Silverberg (ND 89: 47-59; ND 94: 27-38). A break-up in the taboo subjects was observed, especially in some editorials signed by Luis Vigil or in the increase of eroticism in the comics, the subscription commercials or the section called «Portofolio».

We must add to that the book collection they published apart from the magazine. In spite of the fact that since Dronte they have tried to lunch some editorship projects that failed shortly after being published. Issued between 1975 and 1978, the «*Nueva Dimensión's* book collection» will be the largest, with twenty seven titles. Although a lot of them were focused on writers with little work, like Hayden Howard or M. K. Joseph, and others were appreciated by the Spanish editors, like Philip José Farmer and Robert Sheckley. In this book collection appeared for the first time in Spanish important novels such as Niven and Pournelle's *The Mote in God's Eye* (1974), or finalists novels in the Hugo award as Piers Anthony's *Chthon* (1967) or Cordwainer Smith's *Nostrilia* (1964). Some of them weren't novels, but anthologies of short stories made by Spanish editors, like *The Worlds of William Tenn* or *The Worlds of Clifford D. Simak*. Only in two occasions they did not publish an English or American writer, the Belgian Jacques Sternberg with *Futurs without Futur* (*Futurs sans Avenir*, 1971)<sup>4</sup>, and the Spanish Gabriel Bermúdez Castillo, with *La piel del infinito* (1978).

The magazine was besieged by new problems that were about to make it disappear. The worst consisted in the scam perpetrated by Ismael Barcelón Maicas, the responsible

---

<sup>4</sup> Translated to English in 1974 and published by Seabury Press.

of the distributor Disedit, who ran away with the money delivered by small editorships like Dronte. Luckily, they got beyond the losses thanks to a banking loan, to the lost fund money remittance made by a lot of fans and subscribers, and to a rescue operation that consisted of the sale in a special prize of the two new additional numbers arrived from Dronte's Argentinian subsidiary company<sup>5</sup>: the additional number 11 with Philip K. Dick's *Eye in the Sky* (1957), and the additional number 12, with Robert A. Heinlein's *Starship Troopers* (1959).

Finally, the fourth stage went since January 1979 number 108 until the end. Once the number 100 arrived, it was noted a great despondency inside the people in charge, but they chose to continue. Nevertheless, some time after that, with the intention of avoiding the death of *Nueva Dimensión* and despite Vigil and Martínez leaving the project, Domingo Santos accepted the whole responsibility, being designated main editor. Then he started the greatest restructure the magazine suffered, which altered even the name and constitution of editorship, which changed its name to *Nueva Dimensión* and was turned into a public limited company, issuing shares for the subscribers and readers to buy.

After a survey made to subscribers, he chose to change the format in order to lessen the paper costs and suppress forever the green ink in the «Hoy» section. The short stories stopped to be illustrated, giving up the «Comic» and «Portfolio» sections, which usually alternated from one issue to another. On the other hand, the «Hoy» section grew with cinematographic reviews, under the label «Se exhibe», and the editorial news reviews, «Se edita», first signed by Emilio Serra and finally by Juan Carlos Planells. This reviews used to introduce the main outlook of science fiction works that those years were being

---

<sup>5</sup> This subsidiary company, despite her identical name, worked with independence and was the responsible of seven additional numbers, all of them with translations of some American writers' novels. These issues supposed the continuation of the five additional numbers previously published in 1970. A lot of readers complained that the issues had a lack of quality, but they were out of the Spanish editors' control.

published in the Spanish market, some of them from foreign authors and others from Spanish writers.

For the composition of these issues Domingo Santos was being nourished by a small team of contributors with tireless tasks, like Carlos Saiz Cidoncha and Augusto Uribe in the short stories selection, Javier Redal in the articles and other sections, and Juan Carlos Planells, who did many of editorship's newness reviews in those years. However, the short stories selection tended more and more to a medium level and to classic authors, or writers from a second line, as Langdon Jones, H. H. Hollis or John Anthony West, leaving the innovation that characterised the previous stage. Few authors were more current, and in this case, they didn't repeat their apparition in *Nueva Dimensión*'s pages, as happened with Greg Bear (ND 1124: 111-144), or with George R. R. Martin (ND 120: 109-143; ND 127: 9-51). Furthermore, few of these short stories come by with prestigious awards, as happened in the first stage, and, in that case, they would make up the main decoy of the issue, as Ursula K. LeGuin's short story "The Diary of the Rose" (ND 125: 8-30), winner of Jupiter in 1977 and finalist in the Hugo, the Nebula and the Locus at the same year.

Many readers and fans made a complaint of this aspect, as it can be observed in J. Lledó and A. Segura's article "Una carta, un artículo, una alternativa" (ND 115: 145-160), or in Chaos team's letter "Por una narrativa nueva" (ND 124: 152-154). But in reality the more avant-garde works and innovative science fiction of those years, closer to the foreign literary real panorama, was in the magazine *Zikkurath ficción* -previously a fanzine-, which at this time was a competitor of *Nueva Dimensión*.

In contrast, in this final stage the magazine increased enormously the quantity and quality of Spanish short stories, appearing a whole new generation of writers. Some of them had published in previous stages, like Enrique Lázaro. Others developed their main

work after the disappearance of *Nueva Dimensión*, like Rafael Marín or Javier Redal, who wrote before with Juan Miguel Aguilera. In Santos' words: “La mayoría de los autores castellanos que hoy tienen un nombre en la ciencia ficción española -excepto los últimos recién llegados, por supuesto- velaron sus armas en las páginas de *Nueva Dimensión*, y buen testigo de ello es al antología *Lo mejor de la ciencia ficción española* de Ediciones Martínez Roca, procedente casi en su totalidad de sus páginas” (2002: 422).

Of course, across its 148 issues and fifteen years old, the quantity of short stories which appeared in *Nueva Dimensión* became huge. Thanks to this large broadcasting task, from the magazine they promoted this type of short narrative in Spain, a work that afterwards remained set aside to fanzines and some anthologies. The magazine introduced a lot of important short stories in science fiction's history and many writers specialised in short fiction who published their main work in science fiction magazines. This detail justifies the lack of prominent writers who specialised more in novels, like Ursula K. LeGuin, an author who did not appear in *Nueva Dimensión*'s pages since number 12 to number 125.

Nonetheless, the magazine always tended towards a conservative eagerness, worried about satisfying the disparate pleasures of the limited audience who used to keep it working. For that reason, in few cases they took a risk publishing current innovative short stories if they didn't go with a predominance of authors and writers more old-fashioned or characterised by more lineal or standardised narrative ways which the general audience liked more. A proof of that can be noted in a review of the writers who were the regulars in *Nueva Dimensión*: Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, A. E. Van Vogt, Fred Hoyle, Eric Frank Russell or Robert Sheckley. Maybe the exception was in Harlan Ellison and Philip K. Dick, two innovative men that the Spanish editors liked.



Outside *Nueva Dimensión*, in those years the science fiction short stories were spread across specialised editorships. It is perceived that the attention Spanish specialised editorships showed for science fiction short stories collections obtained a good reception on audience's behalf. These anthologies enjoyed a sale success that even can seem to be surprising, as it discovered by the fact that the third volume of Arcervo's *Antología de novelas de anticipación* reached a third edition in only one year. Therefore, choosing to promote the Spanish science fiction emerging school was a logical step.

This tendency started previous to the appearance of *Nueva Dimensión* with three anthologies published with the ambition to promote a young generation of authors who chose to write science fiction. These books were *Primera antología española de ciencia ficción* (1966), compiled by Domingo Santos, the volume VII of Acervo's *Antología de novelas de anticipación* (1967) and the last issue of *Anticipación*, the magazine that Santos and Vigil ran in Ferma editorship before they created their own project. The last one is a little different because it was a diachronic compilation of Spanish science fiction writers, since the forefathers until the youngest.

In that sense, apart from the diffusing task made by Santos, Vigil and Martínez in *Nueva Dimensión*, between 1968 and 1983 a whole of ten anthologies made by peninsular authors went to the market. At first attracts attention the chronological proximity between them, around two concrete years, 1969 and 1972. In the first of these two years we have got the volume IX of *Antología de novelas de anticipación* that is dedicated partially to the inclusion of Spanish writers. This compilation was similar to quoted volume VII, but with some new writers who did not appear in the previous book, like Luis Vigil or Ángel Torres Quesada. The next is *Antología española de ficción científica*, published by Prensa Española editorship, in which the main authors, who were based in Madrid, appeared; its

impact was smaller between the fans, given the bias of the selection.

The anthologies which appeared in 1972 were the *Antología social de la ciencia-ficción* compiled by Carlos Buiza, the *Antología española de la ciencia ficción*, released by Raúl Torres in two volumes and the *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana*, published in two volumes too. They had a greater relevance, because they had a universalizing ambition, or they tried to portray a more extensive short story work of the many Spanish science fiction writers active at that moment, or they attempted to hold the compilation under the parameter of a literary quality, although their proof was smaller. Their successes were variable, but they are of supreme importance to draw the whole panorama of the Spanish science fiction short stories at that time.

Subsequent to the emphasised dates there is a second group of anthologies, chronologically more dispersed. The one that has the greatest difference inside this drawing is *Narraciones españolas de ciencia ficción* (1974), because the compilation came from a science fiction short story competition organised by the Murcian journal *La verdad* and published after that in Marte editorship, which had been created by Spanish writer Tomás Salvador. For that reason, the texts included in this book are a sift done by the jury of the competition in which the thirty seven stories they considered the best stayed. After that, in 1976, the university professor of journalism Luis Núñez Ladevéze compiled another anthology to promote the Spanish science fiction. *Utopía y realidad: la ciencia ficción en España* stood out, among other reasons, because of the extensive and scholar introductory essay the compiler did. The last of these compilations is *Sobre otros mañanas*, in 1980, which had the particularity that all the writers are Valencian, so behind this criteria they stood up for the existence of a school of Valencian science fiction writers. To this drawing is necessary to add the Domingo Santos' work compiling, in

1982, the anthology *Lo mejor de la ciencia ficción española*, which above everything is the final touch to the task of promoting Spanish science fiction writers realised since *Nueva Dimensión*.

This set of ten anthologies had diverse results. On one side, in spite of their aspiration to promote the Spanish science fiction school against the dominion of translations that used to throng the Spanish book market, they chose many times the quantity over the quality. When it's time to analyse the text in question, a literary influence extremely out-of-style for that moment was perceived in the majority of the writers, since they used to look in form and ideas towards the science fiction from the Golden Age. It is very common to find topical plots, flat and archetypal characters, a very fictional American environment (given the small knowledge many writers had of those reality), a limited learning about nature of science fiction, etc. Generally, science fiction writers of this moment implicated the evocation of one idea in their short stories. While in the novel the plot and the characters' psychology can be developed, the short story forces to choose between one or the other, and the science fiction writers of those years opted for favour the action, to the detriment of the characters.

Often the presence of a narrative voice that guides the plot towards an idea suggested at the beginning, as a type of thesis, or at the end, as a type of conclusion, appears in the short stories, leading the reader to the gist of the short story. From this perspective, the reader is turned into a mere observer, lacking participation and opinion in the short story. Besides, in the majority of the cases a denotative language is chosen, given that the author searches in every moment a transparent communication with the reader where the last one can understand in a perfect way the fantastic nature of the plot. In this way, they stand up for a referential reading of the text, which in many times is

illustrated by comparatives or metaphors that increases the understanding of the related things to the reader.

These characteristics are discerned in the text analysis done of the most relevant short stories from this investigation period. The idea at this point was to set an example of the different ways to see and write science fiction on behalf of the most renowned Spanish writers. In that way, they don't suppose only examples of Spanish science fictional literary works, but they also are a semblance of the science fiction short story published in Spain in those years. In these texts, many examples have been demonstrated to evidence the genre's richness and the correlation with the short story. Each one of them has permitted to observe, in a more detailed way, the function of the different science fiction subgenres. I have sought to justify the selection done, but I don't refuse the subjectivity attached to the aforesaid assortment. As I have said previously, the idea was to illustrate, given that a totalitarian or axiomatic ambition was never searched.

Otherwise, as a group they make possible, on one side, corroborate the conception of short story that science fiction writers of that period used to have; and on the other side, in the literary value of writers who, as I've underlined before, wrote for simple pastime, for art love, as mere amateurs, because they didn't receive a remuneration for it and they knew they wouldn't get literary recognition for this job. In those circumstances, during the object of the years of this study, many short stories with high literary quality can be found. They form a non-negligible production that Hispanic philology has not researched until now.

Without hope dismantle the hegemonic realistic view of Spanish literature, I've tried to demonstrate that Hispanic letters are broader and more varied than the tradition wanted to show. In this way, the present research is a «counter-history», taking the Valdes' notion

(2002: 128), that was developed in parallel to literary mainstream. Thereby a material unfairly pushed into the background or marginalised by literary tradition has been rescued from the oblivion.

# **I. INTRODUCCIÓN**



## 1-. Introducción.

### 1.1. Estado de la cuestión.

Cada vez que rememoro la sensación de asombro que me produjo la primera vez que, siendo niño, vi por televisión *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), de George Lucas, experimento una atracción por trascender lo mundano, un deseo de experimentar lo inalcanzable. Tras el texto introductorio en letras doradas sobre un fondo negro, proyectadas en ese extraño ángulo en el que decrecían según ascendían por la pantalla, alejándose como la estela de un cometa, aparecían dos naves espaciales, en persecución, disparándose mutuamente. Había algo increíble en esa secuencia que me atrapaba ante el televisor, una capacidad de ensoñación mientras se está despierto, una puerta para escapar del protector ambiente hogareño hacia un mundo de aventuras y fantasía.

Sin saberlo, gozaba de la misma sensación que sin duda vivieron los espectadores que se acercaron al cine en 1977, especialmente sin saber exactamente que lo que encontrarían tras ese título fue toda una renovación de los efectos especiales. Desde luego, se trataba de la misma emoción que disfrutaron también los espectadores que años antes, en 1969, se aventuraron a ver *2001: una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*), de Stanley Kubrick, cuando en la misión Jupiter aparece la secuencia de la nave girando y el astronauta caminando por el techo. La imagen tenía un poder imaginativo que todavía hoy deja estupefacto.

Ambas anécdotas ejemplifican una sensación humana; ambos casos generan un asombro ante lo que se revela como sublime. Es la reacción lógica provocada por el



denominado «sentido de la maravilla». Con este término se ha hecho referencia a uno de los principales atractivos de la ciencia ficción. En el prólogo a la antología *Cuentos de ciencia ficción* (1998), Miquel Barceló y Pedro Jorge Romero lo definían de la siguiente forma: “El «sentido de la maravilla» abarca la sorpresa y el encanto de mundos nuevos y distintos, de sociedades diferentes de aquella en la que vivimos, de personas y seres de todo tipo que no se corresponden con lo que podemos conocer en nuestra experiencia cotidiana” (M. Barceló y Romero, 1998: 7).

El sentido de la maravilla se consigue gracias a la imaginación, una cualidad intrínsecamente humana, el grado superior de la fantasía, una de las características cognitivas que nos diferencian de los animales irracionales. La fantasía es entonces una facultad mental para imaginarse cosas inexistentes y el procedimiento mediante el cual se reproducen con imágenes los objetos del entorno. No se puede entender cualquier proceso creativo humano sin la fantasía. En ella el ser humano encuentra un impulso que le posibilita rectificar la realidad insatisfactoria y realizar los deseos inconclusos por medio de los ensueños. Además de explicar cómo el hombre consiguió sobrevivir, es un don que ayuda a solventar problemas, rectificar o modificar la realidad circundante y alcanzar el desarrollo tecnológico del que hoy gozamos. Por ello, como declaró J. R. R. Tolkien, la fantasía es, como muchas otras cosas, “una actividad connatural al hombre” (Tolkien, 1983: 176), pues a través de ella se halla una completa libertad y satisfacción.

Todo arte es creación, y toda creación se alcanza mediante la fantasía. Ahora bien, aunque siempre parta de la subjetividad del creador, de su realidad, la imaginación del artista actúa en diferentes grados para crear una realidad diferente en su obra artística que se parezca o se diferencie del modelo originario. La imaginación, en mayor o menor medida, provoca así un *continuum* en la transformación de la realidad empírica a la

realidad artística que va desde la simulación a la transgresión. Cada extremo reflejaría un imposible, desde la representación de la realidad, objetivo inalcanzable ante la subjetividad del artista y ante la parcialidad y limitación de la obra, a la creación de una realidad ininteligible, objetivo inalcanzable ante la ubicación del creador en una realidad, sociedad, cultura y tiempo determinados que condicionan el modelo de desarrollo de la imaginación. Después de todo, siempre se crea a partir de lo que se conoce.

Ahora bien, la obra artística es un medio de comunicación entre un emisor, el artista, y un receptor, el público. Este proceso se realiza por distintos canales, diferentes medios de expresión humana, como son la pintura, escultura, arquitectura, cine, fotografía y, en nuestro caso, la literatura. Como medio comunicativo, escritor y lectores deben compartir el mismo código, que en el caso de la literatura será el mismo lenguaje, y ambos deben compartir el mismo contexto. Desde luego, toda obra narrativa es un acto de enunciación.

Para construir el mensaje, esto es, la obra, el autor realiza una codificación, que después el receptor debe decodificar para un correcto entendimiento del texto. Si hablamos de una obra que emula la realidad empírica, el esfuerzo en la deconstrucción del lector es menor, pues se comparte el mismo referente. Cuando la obra se aleja de ese modelo, se vuelve abstracta, y el proceso de deconstrucción obliga a una mayor trabajo al lector. Esta labor adicional no todo el mundo está dispuesto a realizarla. Por eso, como alega el británico E. M. Forster, la fantasía nos solicita como lectores un esfuerzo añadido:

La tónica general de las novelas es tan literal, que cuando surge lo fantástico se produce el efecto curioso: mientras que unos lectores se emocionan, otros se ponen fuera de sí. Lo

fantástico exige un ajuste adicional debido a lo extraño de su método o de su tema: es como una de esas exposiciones en las que hay una exhibición especial por la que se pagan seis peniques más por el precio de la entrada. Algunos lectores pagan encantados: fueron a la exposición sólo por la exhibición secundaria; es a ellos únicamente a quienes me dirijo ahora. Otros se niegan indignados, y también estos cuentan con nuestra sincera estima, porque el sentir aversión por lo fantástico en literatura no equivale a sentir aversión por la literatura. Ni siquiera implica falta de imaginación, sino simplemente una cierta renuencia a responder a las exigencias que a ella le imponemos (Forster, 1927: 113).

Al no emular la realidad empírica, la fantasía la desvirtúa. Junto al humor, es una de las herramientas subversivas más poderosas que conducen a la heterodoxia. Para el poder, en su pretensión de perpetuidad, la realidad debe ser estable y permanente. Por tanto, la fantasía se convierte en un enemigo que debe ser aplacado. De ahí que se considere falsamente que la imaginación es cosa de niños, puesto que al asumir las convenciones sociales, la madurez anula paulatinamente la facultad de imaginar. Se trata de un pensamiento heredado desde la aversión existente contra la ficción en la Edad Media, que se alargó hasta el siglo XVIII y que llevó, por ejemplo, a que los libros de caballerías se disfrazaran de crónicas históricas para legitimar la elucubración fantástica que narraban.

En todo momento histórico, la acusación que ha pendido sobre la fantasía en la creación literaria ha respondido a distintos intereses. Progresivamente, el canon hispánico se ha construido sobre la noción del realismo, relegando a un segundo plano, o rebajando la categoría de obras que se valían de la fantasía como medio creador para generar realidades secundarias que difiriesen de la realidad. Por ese motivo, en la historia reciente de España, el franquismo, al aliarse con los poderes eclesiásticos para justificar su

permanencia por la gracia divina, no hizo sino incidir en la misma cuestión.

A causa de ello, cuando en 1949 don Ramón Menéndez Pidal escriba su ensayo *Los españoles en la literatura* como prólogo a la *Historia general de las literaturas hispánicas*, dirigida por Guillermo Díaz Paja, el maestro de la filología hispánica alegará como característica predominante de las letras hispanas el realismo, entendido como un afán por reflejar la realidad del autor dentro de las obras de ficción, clave que se percibe fácilmente en obras canónicas de la literatura española como la anónima *Lazarillo de Tormes* (1554)<sup>6</sup> y *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), de Cervantes.

Por ese motivo, señala que “una particularidad de este realismo se manifiesta en la escasez de elementos maravillosos” (Menéndez Pidal, 1949: 94). Sin negar la existencia de ficciones fantásticas admirablemente logradas, aunque sean las menos, Menéndez Pidal menciona, entre otras causas, un “afán por guardar la mayor pureza de la fe, que hace a España repeler las visiones heterodoxas de la fantasía popular medieval” (1949: 96), una idea que redundaba en la concepción defendida más arriba de la fantasía como herramienta desvirtuadora de los conocimientos establecidos, los cuales siempre pretenden ser estables y permanentes. Menéndez Pidal sólo observa como maravillosas las obras cristianas, para después apuntar una actitud justificativa de los casos donde se sirviese el autor de la fantasía, como el recurso a la irrealidad de los sueños: “A lo sobrenatural no religioso se le quiere dar también credibilidad, por medio de alguna explicación racional” (1949: 100). La actitud del maestro de la filología española se

---

<sup>6</sup> Curiosamente, se puede señalar en este punto que, entre las numerosas interpretaciones que ha recibido esta novela, Pilar Vega (1996) propone una lectura fantástica de la misma al compararla con la primera de las continuaciones que vio la luz. En esta continuación, la metamorfosis del personaje en atún se relaciona con las novelas de viajes fantásticos que se acercaban al modelo de la utopía, pues presentaban sociedades imaginarias que servían de contrapunto a la contemporánea del autor. Vega sugiere que el exceso de realismo del primer *Lazarillo* podría conllevar una posible lectura fantástica de la obra a partir de su interpretación como fábula moralista. En ese sentido, se podrían apreciar rasgos propios de la antiutopía, pues el protagonista, consciente de su situación alienada, busca un progreso económico que la sociedad acaba imposibilitando mediante el ataque a la honra a causa del adulterio de su mujer.

aproxima a la concepción que de la literatura mantenía la ideología franquista. De esta forma se demuestra que las autoridades eran conscientes de las posibilidades críticas que la fantasía permitía y pretendieron controlar esa herramienta.

Su contraposición, es decir, la pretensión de crítica interna, ha sido asociada a la novela social de los años cincuenta. Hoy en día la bibliografía sobre el realismo social muestra una visión de este movimiento a través de una vertiente crítica. Se considera que al mostrar una realidad cruel e injusta donde pierden los más desfavorecidos en beneficio de caciques o señores poderosos, los autores realizaban una crítica al discurso franquista dominante. Más que una opción personal libre, era la necesidad de oponerse a la dictadura (Sanz Villanueva, 2009: 12). Concebían en los años más hegemónicos del realismo, es decir, entre 1951 y 1962, que la misión del intelectual era supeditar lo artístico a la dimensión social del texto y equiparar así obra y realidad. Su intención, como bien ha observado Francisco Álamo Felices en *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica* (1996), era “despertar o iluminar la conciencia frente a las injusticias de la clase dominante burguesa en un estado dictatorial” (Álamo, 1996: 205). Sin embargo, su progresiva politización y radicalización provocó que cualquier otra vía de disidencia que no fuera la representación de una realidad cruel e injusta se atacase y menospreciase. De esta forma, los géneros no miméticos, es decir, aquéllos que no reflejaban la realidad empírica, la realidad compartida por el autor y el lector, eran calificados de arte escapista y evasivo<sup>7</sup>.

De este modo se desea mostrar que el calificativo de realismo aplicado a las letras hispanas constituye una visión reduccionista que ha edificado el canon hispánico hasta casi finales del siglo XX, pero no ha tenido en cuenta que, incluso en épocas de

---

<sup>7</sup> Para una visión más detallada sobre el realismo social en España, se remite al ensayo de Santos Sanz Villanueva (1980).

predominio de movimientos literarios que abogasen por ese principio, han aparecido obras afines a los géneros no miméticos. Precisamente David Roas y Ana Casas realizan en el prólogo a su antología *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX* (2008) una revisión de la óptica del realismo en el siglo XX con la que demuestran que ha habido en las letras hispanas un cultivo de los géneros no miméticos ininterrumpido desde el romanticismo hasta la actualidad en el cual han participado muchos escritores canónicos. Como ellos evidencian, si “se rastrea en la producción de los narradores españoles, no sólo se hace evidente que las obras fantásticas son muchas y de calidad, sino también que éstas aparecen en momentos en los que la presión realista es enorme” (Roas y Casas, 2008: 10).

Ambas posturas, tanto la vinculada a la ideología franquista, como la que propugnaba por el realismo social, provocaron el deterioro de la aceptación de cualquier género no mimético, lo que actuará en contra de la valoración de los textos fantásticos, maravillosos, y, en nuestro caso, de ciencia ficción, que no se reiniciarían hasta la década de los sesenta y principios de los setenta, como bien muestran David Roas y Ana Casas en el estudio citado (2008: 27-41). Por ese motivo, en España la ciencia ficción empieza a despertar de forma tardía en comparación con el desarrollo que ya tenía en el mundo anglosajón, donde gozaba de amplio mercado, repercusión crítica e incluso comenzaba a adentrarse en el mundo universitario como materia de estudio. En cambio, en España lo que encontrará la ciencia ficción en sus inicios es una aversión que la legará a un gueto donde los aficionados, para remarcar la diferencia, opten por discriminar desde su marginación a la corriente general de la literatura, que llamaban *mainstream*<sup>8</sup>. Esta

---

8 El término *mainstream* hace referencia a la corriente general de literatura, la canónica o hegemónica. Muchas veces su relación con la ciencia ficción ha sido conflictiva, puesto que, durante mucho tiempo, desde ambos bandos se ha decidido obviar o denigrar al adversario. Aún así, se han encontrado muchos casos de autores del *mainstream* que han decidido abordar el género. Esta vertiente es considerada, según el término acuñado por el escritor ciberpunk Bruce Stearling, como *Slipstream* (Hollinger, 1999).

disensión provocará un abismo entre dos mundos literarios, igual que había sucedido en Estados Unidos en los años cuarenta con las revistas *pulp*<sup>9</sup>, que fueron muy atacadas por la crítica literaria.

Por ese motivo para hablar de la ciencia ficción en España resulta ilustrativo el concepto de semiosfera ideado por Iuri Lotman (1984). Según este semiótico ruso, se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y lenguajes cerrados unos con respecto a otros. La semiosfera se identifica con un espacio cultural que establece su frontera con el mundo exterior, en nuestro caso la ciencia ficción española que se delimita en relación a la corriente general de la literatura. Se trata de un grupo que toma conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, es decir, toma conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición con otras esferas.

Para ilustrar esta hipótesis, se puede destacar la presencia en medio del realismo decimonónico de colecciones de cuentos que muestran cómo autores del calibre de Benito Pérez Galdós o Emilia Pardo Bazán también se adentraron en lo fantástico en algunas de sus creaciones. Hablamos de compilaciones como la de Alan E. Smith en editorial Cátedra sobre Galdós (1996), o la de Francisco Arellano en editorial Clan sobre Pardo Bazán (2000). Dentro de esta tendencia hay múltiples textos fantásticos del siglo XIX con los que se confeccionan recopilaciones como la que en 2006 realizó Juan Molina Porras, *Cuentos fantásticos en la España del realismo*, cuyos relatos están datados entre 1869 y 1905 y que incluye a autores como Zorrilla, Bécquer o Alarcón.

Con este tipo de ejemplos por lo que se aboga no es por una revisión del canon, que

---

Dos ejemplos curiosos de este fenómeno en España son *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), de Gonzalo Torrente Ballester, y *Sin noticias de Gurb* (1990), de Eduardo Mendoza.

9 Publicación de carácter popular, propio de la cultura de masas, llamado así por la calidad del papel de pulpa en el que se imprimían, que abarató costes de este tipo de publicaciones. Se empezó a usar en EE. UU. a finales del siglo XIX.

es predominantemente realista, sino por reflejar que ese realismo no es exclusivo, y que la etiqueta conlleva una amputación de una parte de la producción de las letras hispanas más importante de lo que en principio cabría pensar. Desde luego, cualquier tipo de etiqueta resulta reduccionista y la visión tradicional de la literatura española relega y margina una parte de la producción literaria que no debe ignorarse. Aun así, como bien aduce Mario J. Valdés San Martín en su visión de la historicidad literaria, debe tenerse en cuenta que la serie de estudios que, como el presente, “abordan históricamente este material reprimido no produce, sin embargo, una corrección masiva de la tradición, pues tales contrahistorias son meros apéndices de la historia literaria para el lector interesado, y no ocupan de algún modo un lugar central en la tradición” (Valdés, 2002: 128).

Por suerte, la visión peyorativa que se mantenía de la literatura no mimética ha ido cambiando a partir de los años ochenta, donde se observa un auge de lo fantástico en España, de tal trascendencia que ha merecido atención crítica suficiente como para que *Ínsula: revista de las ciencias y las letras humanas* dedicase un monográfico al tema, el número 765 (2010), coordinado por David Roas. Aun así, la revisión crítica ya comenzó antes con la labor de investigadores que a finales del franquismo empezaron a estudiar los géneros no miméticos desde una postura académica carente de prejuicios, como Antonio Risco, Ignacio Soldevila-Durante, José Ignacio Ferreras, Enriqueta Morillas o Luis Núñez Ladevéze. Gracias a ellos, las diferentes investigaciones que se van realizando sobre el tema están desvelando que dentro de la literatura española los géneros no miméticos han gozado de mayor atención de la inicialmente considerada.

Por ese motivo, si se adentra en la investigación sobre la tesitura concreta de la ciencia ficción, se descubre que el panorama no es tan yermo como cabría pensar. Quizás una consideración inicial negativa se deba a que la ciencia ficción se desarrolló de forma



paralela a la corriente general de la literatura, ignorándose la una a la otra hasta hace poco tiempo. Si se analiza la historia del género, se aprecia que su vinculación a la literatura popular y de masas en Estados Unidos a través de las revistas *pulp* a partir de la segunda década del siglo XX provocó que se la marginase a un gueto del que no pudo empezar a salir hasta los años setenta, cuando los escritores empezaron a revolucionar la ciencia ficción y comenzó a brotar una atención crítica y académica sobre la misma. Como consecuencia, al indagar más en el tema, pronto se descubre que la literatura de ciencia ficción, tan importante en el mundo anglosajón, también tiene una presencia concreta en España. Sin embargo, casi no hay investigaciones sobre ella.

En España el desarrollo de la ciencia ficción es similar al mundo anglosajón, sólo que con años de diferencia. Realmente la popularización literaria del género no se produce hasta los años cincuenta, a causa de su vinculación con los llamados *bolsilibros* o «novelas de a duro» que se vendían en kioskos, en los que nos detendremos a su debido momento. De esa forma, el género gozó de muy bajo prestigio crítico, ya que fue denigrado por los intelectuales del momento desde la ignorancia. La revolución literaria de los escritores hispanos de ciencia ficción no llegaría hasta las décadas de los ochenta y noventa, y la atención académica empezaría a brotar, tímidamente, a la par.

Muchos de los estudios doctorales sobre el tema sólo abordan el género de forma tangencial, al ponerlo en relación con ciencias como la arquitectura, entre otras, como *La arquitectura en la literatura de ciencia ficción* (1985), de Margarita Luxan García de Diego, o la sociología, como en *El dialecto de Frankenstein: imaginarios sociales de la ciencia y literatura de ciencia ficción* (2006), de Pablo Santoro Domingo. En otros casos han estado más bien centradas en el estudio del género en otras literaturas, principalmente la anglosajona. Un ejemplo sería *Elementos de ciencia ficción en la narrativa*

norteamericana y británica de posguerra: W. Golding, K. Vonnegut Jr. y J. G. Ballard (2004), de Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo.

Aun así, la mayor atención la ha recibido el cine de ciencia ficción, donde se aglutinan la mayoría de las investigaciones doctorales, como *El cine de Ridley Scott: Alien (1979) y Blade Runner (1982), aportaciones al género de la ciencia ficción* (1996), de Enrique Carrasco Molina. A veces también se toma el cine de ciencia ficción para ponerlo en relación con otras disciplinas, como la filosofía, afinidad que defiende Sergio Jiménez Cruz en *La filosofía en el cine de ciencia ficción* (2010). Entre ellas, es necesario destacar el estudio de la mexicana Noemi Novell Monroy, *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas* (2008), especialmente porque constituye un planteamiento teórico muy actualizado que también resulta aplicable, como se indica desde el título, al ámbito literario, por lo que resulta muy útil especialmente a la hora de explicar cuál es la naturaleza de la ciencia ficción.

En el campo de la filología, hay que citar inicialmente el primerizo estudio de Juan Ignacio Ferreras *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal* (1972). Se trata de un planteamiento teórico de vigencia en la actualidad, que en su momento pasó casi desapercibido, a pesar de nacer al amparo de la publicación en España de traducciones de estudios importantes del ámbito anglosajón: *El universo de la ciencia ficción (New Maps of Hell, 1960)*, de Kingsley Amis, traducido al español en 1966; *¿Qué es la ciencia ficción? (Cho takoie fantastika?, 1974)* de Yuli Kagarlinski, publicado en España en 1977; o *¿Qué es verdaderamente la ciencia ficción? (Che cosa e' la fantascienza?, 1970)*, de Franco Ferrini, aparecido en español sólo un año después. Quizás en este punto convendría señalar también el estudio introductorio del profesor de Ciencias de la Información Luis Núñez Ladevéze a la antología por él mismo compilada

*Utopía y realidad: la ciencia ficción en España* (1976). No obstante, se trata de un ensayo farragoso que poca luz arroja sobre la naturaleza de la ciencia ficción. Se hablará de esta última obra a su debido momento.

Al margen del aislado planteamiento teórico de Ferreras, y de estudios de aficionados como *La literatura de ciencia ficción* (1975), de Juan José Plans, habrá que esperar hasta 1988 para que surja la primera investigación centrada exclusivamente en la vertiente española del género: *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España* (1988), de Carlos Saiz Cidoncha. Se trata de una ampliación de un estudio inicial de este investigador y a su vez escritor de ciencia ficción, *Historia de la ciencia ficción en España* (1976). La tesis en cuestión es un pormenorizado trabajo que se ha convertido en referencia para cualquier investigación sobre el tema, especialmente por constituir la recopilación bibliográfica más exhaustiva hasta la fecha de toda la ciencia ficción escrita originariamente en castellano. Además, de cada obra señalada ofrece una breve resumen aclaratorio del argumento.

Posteriormente, hay que esperar hasta 1995 para ver alguna otra investigación sobre el género. En este caso se trata de una antología, *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, realizada por Nil Santiáñez-Tió, en la actualidad profesor en la St. Louis University, en el estado de Missouri (Estados Unidos). En este libro exhuma de las letras hispanas una buena muestra de ciencia ficción en el siglo XIX. Como defiende el compilador en la introducción, el género tuvo una repercusión inicial nada desdeñable en España, la cual se vería truncada, como tantas cosas, al estallar la Guerra Civil. Quizás entre el año de la tesis de Cidoncha y la recopilación de Santiáñez-Tió, convendría destacar la tesina de la francesa Florence Behm, *La ciencia ficción en España*, presentada en 1993, pero reeditada por Juan Manuel Santiago en 2003 junto a

unas apostillas que completarían el panorama de la ciencia ficción española acaecido desde la fecha de la defensa del trabajo de Behm.

Al margen del ámbito académico, el mundo de los aficionados también es prolijo en ofrecer ensayos sumamente relevantes para cualquier investigador que se adentre en el tema. No es un aspecto exclusivo de España, sino general dentro de la ciencia ficción mundial, la presencia de ensayos e investigaciones realizados por aficionados de hondo conocimiento en el tema. En España, es necesario citar, en primer lugar, la introducción de Julián Díez, “Ciencia ficción española: un análisis en perspectiva” (2003: 9-29), que precede a la recopilación de relatos por él mismo compilada, *Antología de la ciencia ficción española (1982-2002)* (2003), una de las más destacadas y recomendables de la ciencia ficción escrita en nuestro país.

También se vuelve ineludible la mención del libro *La ciencia ficción en España* (2002), editado por Robel y compuesto por diversos artículos sobre aspectos concretos del tema que da título al volumen, pero con cierta disposición cronológica. Es, por tanto, un trabajo colectivo donde participan aficionados y críticos de primera magnitud en España, como José Carlos Canalda, especialista en literatura popular de ciencia ficción, el bibliófilo Augusto Uribe, Domingo Santos, uno de los fundadores de *Nueva Dimensión*, que ofrece una crónica de la revista, el catedrático de Informática Miquel Barceló, o Pedro A. García Bilbao, profesor de Sociología en la Universidad Rey Juan Carlos. Lo interesante de este libro es que pretendió sentar los cimientos de la ciencia ficción española, ofreciendo una perspectiva histórica amplia, multitud de datos, en especial en relación a la rama popular del género en España, y un análisis de algunos de los autores más relevantes del género en nuestro país, como Domingo Santos, Carlos Saiz Cidoncha, Tomás Salvador y Gabriel Bermúdez Castillo.

En este punto debe citarse la investigación que desarrolló Yolanda Molina-Gavilán en Estados Unidos, *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio* (2002). Este libro es fruto de una investigación filológica que destaca por el acceso que tuvo su autora a numerosos estudios desconocidos en España en ese momento. Sin embargo, los análisis de los relatos resultan algo escasos ante el reducido espacio que les puede dedicar. En cambio, sí se centrará esta investigadora en realizar un estudio de crítica feminista a escritoras reconocidas de la ciencia ficción hispanohablante, como Elia Barceló, Angélica Gorodischer y Rosa Montero.

En el ámbito universitario español las tesis filológicas no retornaron hasta 2005. Ese año Óscar Casado Díez defiende su investigación en la Universidad Autónoma de Madrid, titulada *Interpretación y apertura de una obra española de ciencia ficción: La Nave de Tomás Salvador*, centrada en la casi unánimemente considerada como la mejor novela de ciencia ficción española. Tras Casado Díez, un año más tarde apareció la tesis de Fernando Ángel Moreno Serrano, *La ciencia ficción en España (1950-2000)* (2006), un planteamiento de definición del género desde la teoría de la literatura sumamente práctico, que además incluye una investigación sobre la historia de la ciencia ficción en España y un análisis final de alguna de las novelas españolas más destacadas. Con posterioridad, Moreno Serrano amplió esta investigación en *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y retórica de lo prospectivo* (2010a), por lo que este estudio servirá de base, en la presente investigación, especialmente a la hora definir el género. Este tratado ha sido reeditado en formato digital en 2013 por editorial Sportula.

A partir del 2005 pareció abrirse la veda a las investigaciones del género, que fueron proliferando en diferentes puntos. De esta forma, además de los artículos publicados por el profesor Fernando Ángel Moreno, otros ensayos han ido apareciendo en diferentes

revistas académicas, que han mirado al género muchas veces con monográficos exclusivos, como los dos números de la revista *Ángulo Recto* que analizan la representación literaria de espacios urbanos en la ciencia ficción, el número 2 del tercer volumen (2011) y el primer número del cuarto volumen (2012), o dentro de la fantasía, el número 765 (2010) de *Ínsula* centrado en lo fantástico en España de 1980 a 2010, ya citado con anterioridad. Además, se han celebrado congresos especializados, como el *I<sup>er</sup> Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, que tuvo lugar en la Universidad Carlos III en 2008, o *Sagas fantásticas. Entre el mito y la neoépica*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid en 2010.

También han seguido apareciendo estudios universitarios sobre la ciencia ficción española, como la tesina de Mariela González Álvarez, *Posmodernidad y estilo en la ciencia ficción española: Lágrimas de luz*, de Rafael Marín (2010), que versa sobre la novela más conocida de este escritor gaditano y refleja cómo los rasgos de la posmodernidad también se han ido filtrando en las últimas décadas en la ciencia ficción española. A este caso hay que añadir la también reciente tesis de Germán J. Hessles Sánchez, *El viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción española* (2013). Su corte es temático, pues aborda precisamente uno de los subgéneros de la ciencia ficción, el de los desplazamientos temporales. Por ese motivo, la investigación de Hessles Sánchez transcurre en paralelo al presente estudio, que tomará como eje central exclusivo el cuento.

Todo este panorama académico viene a demostrar que las investigaciones se han centrado, casi exclusivamente, en la novela española de ciencia ficción. En la mayoría prácticamente ni se hace mención a los cuentos, a excepción de algunas alusiones al respecto en la tesis de Saiz Cidoncha, y más de forma tangencial, en la de Hessles

Sánchez. Sin atender en concreto a la vinculación del relato breve con la ciencia ficción, se puede ver que a lo largo de la historia de la literatura española el cuento ha sido denostado y elogiado según épocas. En ciertos momentos ha sufrido un apogeo fructífero, mientras que en otros se le ha relegado a un segundo plano en la creación, crítica y acogida de público.

Como indica Irene Andrés-Suárez, “la palabra cuento sigue siendo polisémica y designa el cuento popular oral, el de hadas, y el de invención personal producto de la imaginación” (Andrés-Suárez, 1995: 11). Ello se debe a la tradición literaria en la que se inserta, donde hay que remontarse a los relatos y *exempla* medievales, que fueron retomados por los ilustrados para realizar fábulas con el mismo afán pedagógico. Después sería reivindicado por los románticos como un género de creación personal que crecería asociado a la prensa durante el siglo XIX. Ese molde obligaba a la brevedad y, por extensión, a la intensidad, que se materializaba en la búsqueda de un efecto único. Esa estrategia conllevaba un inconveniente, puesto que tan abundante normativa terminó por volverse en su contra y constreñirlo.

Esto cambiará en el siglo veinte desde los autores de la generación del 98, que van explorando lenguajes nuevos, mediante la experimentación, y acercan el cuento a la poesía. De esa forma el relato breve se liberará de esa restricción decimonónica. A pesar de ello, el cuento volvería a caer en el olvido hasta que fue reivindicado por la llamada generación del medio siglo, pues, como defiende Ana Casas, “hoy, cuando ya no hay dudas de la independencia del cuento respecto de otros géneros y de la gran calidad de muchas de sus muestras, la crítica sigue teniendo una deuda con los cuentistas de posguerra que tanto insistieron en el valor literario y en la importancia de este género” (Casas, 2007: 9). No obstante, hay que precisar que la mayor atención que ha recibido el

cuento se ha dado a partir de su éxito de crítica y público en los años ochenta, con la atención dedicada por editoriales como Alianza, Anagrama, Mondadori o Tusquets, su difusión en periódicos como *ABC*, *El País* o *La Vanguardia*, la creación de revistas específicas, como *Lucanor*, y la convocatoria de numerosos premios literarios de relatos (González y Díaz Navarro, 2002: 169). Es cierto que ese auge no suprime el carácter minoritario del cuento, pero, como afirma Ángeles Encinar, sí puede afirmarse que posee buena salud gracias a lectores fieles, a autores que acuden a él con asiduidad y a editoriales que lo propulsan (Encinar, 2011: 18). Por si fuera poco, conviene destacar en este punto que una de las tendencias más sobresalientes dentro del cuento actual es la de lo fantástico, practicado por numerosos autores de renombrada valía, como Antonio Muñoz Molina (Encinar, 2000). Como argumenta la misma Ángeles Encinar en otro artículo, este género permite tomar conciencia de las dificultades y extravíos que imperan en la cultura actual. “El continuo cambio, la pérdida de identidad, el trabajo absorbente, el abandono de ideales, la incomunicación, el sentirse otro, la inseguridad y el desacuerdo con la propia vida, son todos temas comunes a estos cuentos que, a su vez, pertenecen a la realidad de la época actual” (Encinar, 1999: 96).

Por su parte, la historia de la ciencia ficción demuestra lo fructífera que ha sido la relación entre este género y la modalidad narrativa breve. Esta vinculación proviene de principios del siglo XX, cuando se crearon las primeras revistas *pulp* de ciencia ficción, llamadas así por la baja calidad de su papel, pues se buscaba el abaratamiento de costes con la pretensión de que fueran asequibles para un mayor porcentaje de la población. Estas publicaciones triunfaron no sólo por su reducido precio, sino porque traían novelas enteras, de corta extensión, o un conjunto variado de relatos, y también porque poseían formato más moderno, así como llamativas portadas, lo que desbancó a los folletines



seriados del siglo XIX.

El contenido venía determinado por la extensión fija de la revista, lo que llevaba a los escritores a practicar el relato breve con mayor asiduidad. Ante la rentabilidad del negocio, los editores aumentaron las primas por texto a los autores, e incluso las revistas empezaron a aglutinar ciertas firmas que conferían identidad y fama a la publicación. En ese aspecto, un caso muy importante en la historia de la ciencia ficción fue cuando en 1937 John W. Campbell Jr. se hizo cargo de la dirección de *Astounding Science Fiction* y se rodeó de una nómina de escritores, hoy considerados clásicos del género, como Isaac Asimov, A. E. Van Vogt o Robert A. Heinlein. Campbell les pedía historias serias, con un especial cuidado tanto literario como científico y con ello provocó lo que se ha llamado la Edad Dorada de la ciencia ficción.

Pero la vinculación de la ciencia ficción con el cuento no sólo se explica a través de la historia del género, sino que también se relaciona con la forma en que funciona específicamente la ciencia ficción. Muchas veces se ha considerado a la ciencia ficción una literatura de ideas. Normalmente el escritor establece una hipótesis a partir de un elemento que toma de su tiempo, después lo desarrolla hiperbolizado en la obra y así obtiene unas conclusiones. Ese elemento es la premisa especulativa que parte de un condicional contrafáctico, esa habitual pregunta de “¿qué sucedería si...?” que suelen plantearse los escritores de ciencia ficción. El relato, a través de la intensidad que lo caracteriza, obliga a desarrollar una sola premisa, pero también potencia su posible impacto en el lector. El uso de una de estas premisas especulativas posibilita una economía estética e intelectual en la que desarrollar esa única idea para obtener conclusiones reveladoras mediante el control de las condiciones del experimento ficcional (Csicsery-Ronay, 2008: 67).



## 1.2. Objetivos.

Como se ha señalado, existe una desatención académica del cuento español de ciencia ficción. Se ha hecho referencia también al estrecho vínculo presente entre ciencia ficción y la modalidad narrativa del relato, tanto histórica como formalmente, y su publicación dentro de revistas. Mediante ambos hechos, se constituyen los pilares de la presente investigación. Sin embargo, a la hora de delimitar el tema de investigación, era necesaria una acotación cronológica, con la finalidad de fijar un corpus textual asumible para un estudio de esta magnitud. Para ello, una buena opción era mirar hacia la revista española de ciencia ficción más longeva, *Nueva Dimensión*, que se publicó en nuestro país desde 1968 a 1983. Al margen de su carácter mítico entre los aficionados españoles, *Nueva Dimensión* se caracterizó por su afán divulgativo de la ciencia ficción, y porque confeccionaba sus contenidos en especial mediante cuentos, puesto que desde su creación pretendió emular a las revistas norteamericanas. Es verdad que la mayoría del espacio se completaba con material foráneo, pero siempre que pudo incluyó a escritores españoles e hispanoamericanos, por lo que a través de sus 148 ejemplares se encuentran numerosos relatos de ciencia ficción escritos originariamente en castellano.

Para aclarar lo que se entiende por una revista literaria, se partirá del estudio de Rafael Osuna *Las revistas literarias: un estudio introductorio* (2004). Considerando lo que se explica en este ensayo académico, la revista se puede definir como una publicación periódica cuyo contenido es exclusivamente literario. Otro rasgo de la revista es su fragmentarismo, pues aparece dividida en ejemplares, donde cada número se engloba en un todo. A causa de ello, los contenidos están relativizados en un absoluto, que será el que defina la identidad de la revista. Si hablamos de *Nueva Dimensión*, esa identidad unívoca

se consigue mediante los géneros en los que se centra el contenido de la revista, es decir, los que englobaremos bajo la etiqueta de literatura no mimética o proyectiva.

Desde esa perspectiva, debe considerarse que la revista posee un carácter unitario, a pesar de la disparidad de sus contenidos, ya sea un elemento común, o una intencionalidad. No puede ser un cajón de sastre donde echar cualquier cosa, tiene que tener un fin, haberse creado para algo. En ese sentido, debe ocupar un espacio vacío, llenar un hueco en el mundo literario. Este aspecto lo cumplió de sobra *Nueva Dimensión*, ya que, con su creación, se conformó como la única revista profesional de ciencia ficción existente en el mercado español. La revista, a través de sus números debe ser la misma aunque los contenidos sean distintos. Así, lo que más permanece y que vale de rasgo distintivo será el formato y la estructura interna, que se convierten en marcas identitarias que permiten a su público diferenciarla del resto de revistas. En *Nueva Dimensión* desde un comienzo destacó su particular formato, similar al de la revista francesa *Planète*, de 20x17 y con tapas negras.

En palabras de Rafael Osuna, “la revista ha de presentarse para abogar por una causa o para arremeter contra otra. Revista sin editorial o sin manifiesto es, en principio, sospechosa, pues no se sabe determinar el lugar que busca bajo el sol” (Osuna, 2004: 30). Dos son entonces los criterios de unidad: a) una gran calidad, b) una orientación estética determinada. Cuando hablamos de *Nueva Dimensión* debemos potenciar la unidad desde el segundo criterio, porque con el primero, como se verá, su éxito debe analizarse de forma crítica. La revista se sustentaba sobre el afán por difundir los géneros literarios concretos en los que se centraba. En contra de la unidad de la revista, la fluctuación, el cambio de rumbo y las vacilaciones serán obstáculos que provoquen cambios en la línea editorial de la publicación. No obstante, una revista que desde el principio sepa su función

augura con ello un buen final. Y eso fue lo que sucedió con *Nueva Dimensión*, cuyos objetivos y finalidad ya estaban claramente determinados desde su nacimiento: abogar, defender y difundir la ciencia ficción y la fantasía.

Muchas de las otras características que contienen las revistas literarias no son exclusivas, sino que pueden variar, por lo que no resultan útiles para aplicarlas a la definición, pero sí para señalar rasgos generales. Por ejemplo, la revista literaria suele tener un carácter colectivo, es decir, una colaboración múltiple, aunque hay casos de revistas en solitario o unipersonales, como fue *Prometeo*, la publicación de Ramón Gómez de la Serna. Para este rasgo, *Nueva Dimensión* queda determinada por su carácter colectivo desde su fundación por tres aficionados.

Por otra parte, normalmente la revista puede publicar un poco de todos los géneros literarios, o alguno de ellos o centrarse en uno sólo. En el caso de *Nueva Dimensión*, su naturaleza es más concreta, pues sólo publica obras fantásticas, de ciencia ficción y de terror, aunque las incluirá en diferentes lenguajes artísticos como el cómic, la ilustración, el relato, la novela corta, la poesía y el drama. También se pueden caracterizar una revista por la fragmentación de los textos publicados o por editar textos individuales completos, como sucede con *Nueva Dimensión*, que publicaba principalmente cuentos y, en el caso de incluir novelas, éstas debían aparecer en un único número. De vez en cuando hubo ciertos contenidos serializados, aunque cada episodio individual no solía requerir el conocimiento del texto previo para su lectura.

Otro rasgo suele ser el eclecticismo, porque la pretensión de una revista literaria es aglutinar, ya sea mediante un vector generacional (escritores viejos y jóvenes), por el uso de diferentes géneros que acoja en sus páginas, por la procedencia geográfica del grupo externo de escritores, o porque incluya contenidos de otras artes: pintura, escultura,

arquitectura, cine... Desde esta perspectiva, el eclecticismo en *Nueva Dimensión* se percibe en detalles como que no discriminaran autores por edad ni por procedencia. Por ese motivo incluían textos de ciencia ficción procedentes de naciones muy dispares (aunque dominase la procedencia anglosajona), algunas casi exóticas, como Irán o la India. Además, en sus contenidos aparecen casi todas las artes en las que los géneros de ciencia ficción, fantasía y terror se manifestaron: pintura, cine, radio, televisión, música y, claramente, literatura.

Por otro lado, otra característica de las revistas literarias resaltada por Rafael Osuna es el elitismo, puesto que no acogen a todos en sus páginas, es decir, siempre hay una selección. Casi es obvio indicar que, en el caso de *Nueva Dimensión*, el elitismo queda prefijado a través de sus contenidos. La publicación no admite cualquier contenido que no trate alguno de los denominados género proyectivos que a ellos les interesan, es decir, la ciencia ficción, lo fantástico y lo maravilloso. Desde este punto de vista, la nómina de autores de *Nueva Dimensión* se consideró un grupo autoprivilegiado en el sentido en que se cerraron en forma de gueto, aislados de la corriente general de la literatura, cuyos críticos denostaban la obra de estos escritores por desconocimiento de la misma.

A causa de el desarrollo en sincronía, de su afán de actualidad, en las páginas de las revistas literarias aparecen mezcla de nombres conocidos y desconocidos. A la revista hay que situarla en su propio emplazamiento temporal, situando a sus colaboradores en el contexto creador de su tiempo, puesto que algunos famosos en su época hoy han quedado más relegados, mientras que otros, ya fuese porque comenzaban o porque se les descubrió más tarde, sí son famosos hoy y no en ese momento. En *Nueva Dimensión* tenemos los casos llamativos del cantautor Luis Eduardo Aute o del cineasta José Luis Garci, en aquel momento jóvenes todavía no muy conocidos. A ellos se pueden añadir otros escritores que

después adquirieron mayor relevancia en otros ámbitos literarios, como Juan G. Atienza, Jaime Rosal del Castillo o Carlo Frabetti. Por ello, como aclara Rafael Osuna, “la revista es un intento de dar a conocer la producción de actualidad, el estado *in fieri* de una literatura, dejando para el juicio de la historia la calidad y originalidad últimas de cada cual” (Osuna, 2004: 25).

Aun así, lo relevante en las revistas literarias reside en que no permanecen en el tiempo. La revista, aunque intente alargar su vida, llega un punto en que muere, en que tiene un final, y por eso el investigador puede estudiarla. Además, como ya se ha indicado al aludir a su afán de actualidad, una revista no se hace para el futuro, sino para el presente. En ese sentido, el valor de la revista está en que ofrece el testimonio de un instante, es decir, se convierte en el mejor testigo para constatar las preocupaciones y discusiones literarias del momento. Precisamente en ese aspecto se encuentra el argumento más sólido para considerarlas objeto de estudio. Esta característica se cumple por la inmediatez con que transmiten la coyuntura del momento, puesto que desvelan las vicisitudes personales y creadoras de aquellos que promueven el proyecto editorial de la revista. Por ese motivo, como indicó Guillermo de Torre en una conferencia sobre revistas literarias que dio con motivo de la Exposición de revistas en facsímil celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid en 1979:

Creemos que, en su conjunto, las revistas son más indicadoras que los libros para la más cabal comprensión de los movimientos literarios y generacionales. Las revistas, como obras colectivas, como impactos de trabajo en equipo, constituyen una forma de conocimiento intelectual estrictamente necesaria ya que ellas, en su multiplicidad y variedad manifiestan un esfuerzo de pensamiento en continuidad, una meditación creadora colectiva, una forma

de estudio y una proyección sobre la realidad, una manera de examinar, de criticar los acontecimientos, los hombres, los trabajos y los días, y, por tanto, son vehículo natural del pensamiento vigilante, un pensamiento que no renuncia a su misión de influir directamente en los acontecimientos (en Osuna, 2004: 34).

Tras explicar cuál es la definición de revista literaria, la cual comprende las características que determinan a *Nueva Dimensión*, se desea incidir en que la pretensión de este estudio será trazar una visión de su trayectoria vital a través de sus quince años de existencia, analizar los contenidos de la misma, divididos en sus secciones originales, para finalmente estudiar un conjunto de cuentos de autores españoles incluidos en sus páginas. Dado el tamaño de ese material, se advierte que se ha dedicado reducido espacio en muchos de los casos al estudio de cada cuento. Sin embargo, cuando el relato lo mereciese, se ha optado por realizar un análisis algo más profundo del texto en cuestión. Además, en una sección he seleccionado trece cuentos determinados que sirviesen como representación del quehacer literario de estos autores y que serán expuestos al final de la presente investigación.

Debe informarse en este punto de que, aunque el título de la investigación haga referencia al cuento español, es decir, de autores españoles, también se hablará de escritores hispanoamericanos, especialmente los publicados en la revista española. Hay que advertir que *Nueva Dimensión*, dada su pretensión de convertirse en la revista de referencia en el mundo de habla hispana, en todo momento pretendió establecer lazos comunicativos con Hispanoamérica. Aunque en este sentido cosechó, como se verá, más fracasos que éxitos, esta comunicación a través del Atlántico conllevó la publicación de material original de autores hispanoamericanos, principalmente argentinos. Por tanto, a



pesar de la preferencia por el origen español de los escritores, no se obviará este material, al cual se le dedicará un espacio en este estudio.

Ahora bien, para reflejar el amplio panorama del cuento de ciencia ficción en España durante los años de vida de *Nueva Dimensión*, la investigación debía recurrir a otro tipo de publicaciones que recogen también parte de la producción cuentística fictocientífica española: las antologías promovidas esos años por los aficionados, pero publicadas por editoriales profesionales. Realmente hay bastantes similitudes entre una revista literaria y una antología: ambas son recopilaciones de textos, selecciones en torno a un eje común y mantienen un objetivo literario determinado. Las diferencias recaen en detalles como la actualidad o la idea de serialización. De este modo, *Nueva Dimensión* se caracteriza porque sus recopilaciones son seriadas, a través de los números, y periódicas, pues salían al mercado bimensual o mensualmente, porque mantiene un nexo con la actualidad a través del bloque de noticias, y porque incluía una sección de correspondencia mediante la cual se producía una comunicación entre lectores, autores y editores de especial relevancia en el desarrollo de la revista como proyecto editorial.

Por su parte, las antologías coinciden en un objetivo común: difundir y potenciar la labor de los escritores españoles de ciencia ficción. Para ese fin, pretenderán incluir una muestra de lo más significativo de los autores que en aquellos años acudieron al género en sus creaciones literarias. A su vez, optaron por dar cabida a escritores noveles con la pretensión de crear nuevas generaciones de autores vinculados a la ciencia ficción. Por ese motivo, la lista de nombres vislumbrada en la presente investigación resulta enorme, aunque, como contrapartida, en muchos de los casos la producción literaria fue muy reducida, pues muchos ni siquiera superarán la cantidad de cinco cuentos publicados.

A pesar de que se incluyan dentro del corpus tanto a *Nueva Dimensión* como a las

antologías de aficionados con las que trazar el panorama del cuento de ciencia ficción en España entre 1968 y 1983, no se ha pretendido alcanzar la totalidad del campo de estudio. Por ese motivo, se han excluido algunas publicaciones que incluyeran cuentos de ciencia ficción de autores españoles. Desde luego, se buscaba delimitar un corpus textual con el que poder realizar una visión amplia de la realidad objeto de estudio, pero no se perseguía incluir la totalidad de cuentos de ciencia ficción escritos por españoles durante los años que delimitan el presente estudio, que son aquellos en los que se publicó *Nueva Dimensión*.

En primer lugar, se ha cerrado el corpus sobre publicaciones profesionales. Por ese motivo, no se han incluido en la presente investigación los *fanzines*<sup>10</sup> o publicaciones de aficionados. En la ciencia ficción es muy común que algunos lectores se lancen a la fanedición<sup>11</sup> para hablar de su género favorito confeccionando revistas sin ánimo de lucro y que normalmente tienen vida reducida. Es verdad que en Estados Unidos algunas han alcanzado una repercusión y una longevidad notable que las ha situado en primera fila dentro de la historia de la ciencia ficción, incluyendo incluso textos de escritores de elevado reconocimiento, pero son excepciones. Por otro lado, también hay que reconocer que la fanedición comenzó en España unos años antes de que surgiera en el mercado *Nueva Dimensión*, y que esta práctica permaneció, con altibajos, paralela a la revista. Además, la mayor parte de los *fanzines* que han alcanzado una repercusión relevante en la historia de la ciencia ficción española se publicaron, en gran parte, con posterioridad a *Nueva Dimensión*, como *Kandama*, *BEM* o *Gigamesh*.

Sin deseo de menospreciar este tipo de publicaciones, se ha optado por excluirlas

---

10 Un *fanzine* es una publicación no periódica organizada por aficionados de la ciencia ficción, sin ánimo de lucro y con pocos o ningún medio.

11 Con este término se hace referencia a la labor editorial no profesional realizada por aficionados, con escasos medios y sin ánimo de lucro.

dado su carácter editorial no profesional, su escasa calidad de publicación, su dificultad de hallazgo, su reducida vida y su limitada difusión. No procuraban conseguir una perdurabilidad en el tiempo, puesto que se trataba de productos efímeros, en parte a causa de la pobreza de medios y la exigua calidad del papel, con lo que no se buscaba preservar el material del deterioro que sufriría con el paso de los años. Por ese motivo, lo que ha ayudado a que se mantuvieran hasta la actualidad ha sido el afán de coleccionista que suele caracterizar a los aficionados a la ciencia ficción. De este modo, hoy en día el método para encontrar los *fanzines* pasa por acudir a bibliotecas privadas. Sólo existe en España una hemeroteca que ha cuidado la búsqueda y catalogación de *fanzines* de todos los temas, la de La Caixa Tarragona<sup>12</sup>. No obstante, su fondo de ciencia ficción no es muy amplio. Para este tipo de especialización se recomienda acudir a los fondos de la AEFCFT (Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror) que los conserva Juan José Parera en su casa de la Sierra de Madrid, la colección privada de Julián Díez y la biblioteca personal del bibliófilo Agustín Jaureguizar.

Por otro lado, los *fanzines* no podían competir con las posibilidades de promoción que ofrecía aparecer en *Nueva Dimensión*, a pesar de que en ninguna de las dos plataformas editoriales se pagase a los autores, hecho que no sucedía en el mundo editorial anglosajón, donde las revistas consiguieron que los escritores se profesionalizaran, viviendo de escribir ciencia ficción. No obstante, debe puntualizarse que de vez en cuando algunos de sus contenidos más relevantes aparecieron en *Nueva Dimensión* o en las antologías de la época, con lo que adquirieron así una dimensión más profesional. Por tanto, los *fanzines* no constituirán una realidad obviada, sino que se aludirá a ellos en la medida de lo necesario, según repercutan o no en la materia de

---

<sup>12</sup> <http://www.hemeroteca.cat/busquedas/search.php?inMateriasField=Fanzines&advanced=true>

estudio.

Al margen de los *fanzines*, durante los años de vida de *Nueva Dimensión*, la revista acaparó esa condición de profesionalidad casi en exclusiva. Pero durante un tiempo, cerca del final de su existencia, vio surgir una serie de competidoras. Especialmente se trató de tres revistas: *Marginalia*, *Zikkurath ficción* y la americana *Isaac Asimov Science-Fiction Magazine*. En el último caso, en 1981 editorial Picazo pretendió por primera vez publicar en España esta revista americana que se sostenía en el renombre de uno de los escritores clásicos del género, pero el proyecto, que alcanzó sólo doce números, excluyó cualquier material autóctono y se sostuvo únicamente en la traducción. Esa circunstancia justifica su exclusión como material de estudio de la presente investigación.

En los otros dos casos sí aparecieron originales en español en sus páginas. Sin embargo, conviene aclarar que *Marginalia* fue un proyecto personal del editor Francisco Arellano dedicado a las literaturas marginales, es decir, no sólo a la ciencia ficción, y que únicamente alcanzó un número y tres adendas. Por su parte, *Zikkurath ficción* alcanzó seis números. Se trató de la profesionalización de un *fanzine*, tipo de material cuyo rechazo ya se ha argumentado. Sí resulta necesario aclarar que tras *Zikkurath* se englobaron una serie de escritores que buscaban un afán renovador de la ciencia ficción, un movimiento que recibió el nombre de «Nova-Expression». Varios de ellos, como Mariano Antolín Rato, venían de la revista *Papeles de sons armadans*. Tras el cierre de la revista fundada por Cela, encontraron una plataforma de difusión ideal en el *fanzine* que había creado Fernando P. Fuenteamor. Por ese motivo, constituye un fenómeno literario con pretensiones muy concretas y unos límites cronológicos precisos que perfectamente justificarían una investigación a parte. A pesar de que no vaya a recibir en el presente estudio la atención que se merece, sí se desea hacer constar en este punto que no existe

ningún análisis crítico de este movimiento, cuyo valor literario justificaría sobradamente una investigación.

Fuera de esos casos, aunque no se tuviese en consideración crítica de forma positiva a la ciencia ficción, no se podía negar que constituía un fenómeno literario dentro de la realidad de las letras hispanas. A causa de ello, según los momentos en que en esos años tuviese más auge editorial el género, otras publicaciones periódicas se decantaron por dedicar monográficos sobre el tema. Como ejemplo, conviene destacar el suplemento número 12 de la revista *Triunfo*, que se difundió en 1972 adjunto al número 489 de esta publicación. Normalmente se trataba de artículos de divulgación o crítica, pero en algunas ocasiones incluyeron relatos originales, casi de forma subsidiaria, como ejemplos prácticos. Sin embargo, dado que se trata de casos esporádicos más orientados a la labor ensayística que a la creación literaria, se ha optado por prescindir de ellos a la hora de confeccionar el corpus textual. Por ese motivo, se hará referencia a las mismas, pero sin demasiado detenimiento.

Por último, también en estos años algunos escritores determinados publicaron colecciones de cuentos de ciencia ficción, como Juan José Plans, Raúl Torres, Domingo Santos o el cineasta José Luis Garci. Estos libros se citarán a lo largo de la investigación, pero no formarán parte del corpus textual porque el objetivo principal es trazar una visión general del cuento de ciencia ficción en España entre 1968 y 1983, y no analizar la obra de un escritor en concreto. Ciertamente, en paralelo se puede observar la evolución y el estilo de muchos de los escritores de ciencia ficción de esa época. Incluso en los casos más relevantes, cuando la situación lo requiera -por ejemplo, la aparición de un monográfico en *Nueva Dimensión*-, se realizará un análisis algo más detallado de alguno de esos autores. No obstante, se busca una aspiración más global, lo que excluye un

estudio individualizado de cada escritor. Por esa razón, se desea abrir una puerta para que futuras investigaciones adopten otra perspectiva desde la que completar este estudio.

Paralelo a este punto, desea hacerse constar que tampoco se prestará atención específica a las obras de autores españoles aparecidas en colecciones especializadas de ciencia ficción. Realmente, estas colecciones se alimentaron en su mayor parte de material foráneo, especialmente de origen anglosajón, pero ocasionalmente dieron cabida a autores nacionales. En muchos de esos casos, además, se trató de novelas, más que de colecciones de cuentos. En caso de ser recopilaciones de relatos, eran de un autor específico, aspecto cuya exclusión se ha argumentado más arriba.

Sin embargo, a pesar del material descartado para la configuración del corpus textual, se puede observar el enorme tamaño que posee. Como se ha indicado, fueron muchos los escritores que se lanzaron hacia la escritura de la ciencia ficción, en la mayoría de los casos como *hobby*. Delimitado pues el corpus textual, lo que se pretende en la presente investigación es indagar una parcela de las letras hispanas que todavía no había sido estudiada. La idea es observar de qué forma se desarrolló la ciencia ficción en España, cuál fue el papel del relato en ese proceso de maduración, y analizar los cuentos más destacados del periodo.

Para ello se procederá en primer lugar a una definición sobre los dos parámetros literarios clave de este estudio: el cuento y la ciencia ficción. Se trata de presentar también el planteamiento teórico que sustenta la crítica en ambos géneros. Una vez quede aclarada cuál es la naturaleza de estos dos géneros -de forma el primero y de contenido el segundo-, se pasará a un estudio desde una perspectiva histórica. Se pretenderá trazar una visión de la historia de la ciencia ficción en España, con el fin de presentar a la revista en su momento histórico concreto y destacar su papel durante los quince años de vida que

alcanzó en la difusión de la ciencia ficción. Se trata de explicar cuál era el panorama previo a la fundación de la revista, para lo cuál se realizará una exposición sobre la ciencia ficción popular para mostrar las diferencias que tendrá con la vertiente más seria y menos sometida a clichés que practicarán los autores aparecidos en *Nueva Dimensión*. Posteriormente, se esbozará cuál fue la situación del género en los años posteriores a la revista, con la intención de aclarar de qué forma *Nueva Dimensión* fue uno de los elementos clave en el proceso de maduración del género. Sobre este punto final se realizará un detenimiento somero, dado que hay en el momento de la redacción de este estudio investigaciones en curso centradas en dicho material.

Debe advertirse que la presente investigación no aludirá a la historia del género a nivel mundial, a menos de que se considere necesario explicar algún aspecto de la misma. Con ese fin, se recomienda acudir a diferentes estudios sobre la historia de la ciencia ficción como *The Routledge Concise history of Science Fiction* (2011), de Mark Bould y Sherryl Vint, o a manuales más completos sobre el género como *The Cambridge Companion to Science Fiction* (2003), editado por James Edward y Farrah Mendleson o *The Routledge Companion to Science Fiction* (2009), editado por Mark Bould *et alii*. En este campo, los estudios son muchos y muy válidos. Tampoco se explicará el funcionamiento concreto de la ciencia ficción, con aspectos como el asociacionismo o la crítica popular. Estos aspectos se darán por sobreentendidos y se aludirá a ellos en la medida en que se considere indispensable. Para un análisis más detallado de la cuestión, me remito a la tesis de Fernando Ángel Moreno (2006: 44-72) y a la tesina de Florence Behm (1993: 49-75).

Por otro lado, no se trata de una visión excesivamente detallada sobre la historia de la ciencia ficción española, menos en lo que atañe a *Nueva Dimensión*. Ninguno de los

estudios históricos hasta el momento se ha encargado de analizar la revista, sino que se han contentado con nombrarla de manera tangencial, como hace Julián Díez en su breve, pero intenso análisis de la historia del género en España ya citado (2003: 9-29), o Fernando Ángel Moreno en su artículo “Notas para una historia de la ciencia ficción en España” (2007). Mayor atención prestó a la revista Carlos Saiz Cidoncha (1988) en su tesis, pero nunca se detiene a analizarla completamente, sino a destacar alguno de sus contenidos, y reflejar su trayectoria acorde a la historia de la ciencia ficción en nuestro país y no en sí misma, a partir de su propia concepción como producto histórico.

Además de los casos citados, únicamente se tiene constancia de la existencia de un breve análisis de los contenidos de la revista realizado por Julián Díez (1998a). Se trató del primero de una serie de artículos que aparecerían en la revista *Gigamesh* donde este crítico analiza colecciones de ciencia ficción publicadas en España. En el artículo relativo a *Nueva Dimensión* explica de forma reducida en qué consistió la revista, divide su vida en cinco etapas y después, de forma individual, puntúa los números de *Nueva Dimensión* del uno al cuatro (de un punto a tres estrellas), indicando cuáles eran los cuentos publicados más importantes de cada ejemplar concreto. Desde luego, esa información es muy pertinente a la hora de desarrollar la presente investigación, pero el espacio y la hondura dedicada al estudio de la revista, y a los cuentos de autores españoles en concreto es muy breve.

En resumen, el objetivo principal de la presente investigación, por tanto, es suplir una carencia en el ámbito académico mediante un análisis filológico que permita esclarecer el valor literario del material objeto de estudio y posibilite también establecer su contribución al desarrollo de la ciencia ficción en nuestro país.



### 1.3. Metodología.

Dos bases sostienen este estudio, como se ha indicado con anterioridad. Por un lado, dado que *Nueva Dimensión* es una revista literaria, es necesario aclarar ciertas nociones referentes a la hemerografía. Por otra parte, teniendo en cuenta que el corpus textual está integrado por cuentos, es necesario explicar algunos elementos clave de la narratología, la ciencia que estudia la narración, en este apartado.

Para el caso de la hemerografía, se ha recurrido principalmente al libro de Rafael Osuna *Las revistas literarias: un estudio introductorio* (2004). Esta obra ofrece interesantes parámetros para el análisis hemerográfico de publicaciones periódicas de contenido literario, así como categorías para encuadrar sus fases y las secciones de las que se componen. A pesar de que la mayoría del contenido está centrado en bibliografía y notas de un curso que ofreció este profesor en Duke University en 1990, sí que es muy práctico para determinar qué secciones poseía *Nueva Dimensión*, o cuáles fueron sus etapas vitales.

Osuna concibe las revistas como el producto del trabajo coordinado de un grupo de personas, aunque puntualiza sobre la existencia de revistas unipersonales, es decir, realizadas por un único individuo. Por ese motivo, realiza una exposición donde define todos los elementos que pueden aparecer en el organigrama de una revista, para ver cuál es su estructura y su funcionamiento, y después ofrece métodos de análisis y exposición en el estudio de revistas literarias.

Su modelo de análisis se basa, en primera instancia, en un análisis de las estructuras visuales, es decir, realizar una descripción objetual completa, desde el título y formato a elementos más pequeños, así como anotar sus posibles transformaciones, pasando por

otros componentes como la recepción. En segundo lugar, propone un examen de las estructuras invisibles, en las que se engloban aspectos como la financiación, las condiciones de publicación (por ejemplo, la presencia de la censura), la génesis de la revista o la distribución. En un tercer momento explica modelos para abordar el estudio de revistas mediante el trazo de una biografía, para después especificar cuáles son las unidades de significación, esto es, atender a las cualidades discursivas, de contenido, tipográficas, sociales, artísticas y mercantiles, así como sus posibles modificaciones, que permiten establecer diferentes fases vitales en la revista.

En segundo lugar, como se ha afirmado ya, queda patente que a la hora de analizar los relatos se parte de las claves interpretativas propuestas por la narratología, la ciencia que estudia el arte de la narración. Principalmente la presente exposición se basa en el estudio del francés Gérard Genette (1972), que será completado con otras propuestas como Miguel Ángel García Peinado (1998), Mieke Bal (1985) o Darío Villanueva (1989). Posteriormente, se añaden otras claves para la ciencia ficción en particular y un apartado sobre parodia e ironía, muy común en muchos de los escritores españoles de esta época que no ofrecen un tratamiento serio del género, sino humorístico.

El motivo que justifica la elección de Genette como modelo principal es que en su estudio *Figuras III* (1972), aunque muy centrado en el ciclo novelesco de Proust *En busca del tiempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927), explica muy claramente todas las claves de la narratología, como la división del binomio historia y discurso, o los conceptos de temporalidad y modalización. Todas las categorías que propone resultan sumamente prácticas para el análisis de cualquier texto narrativo, y precisamente en su propuesta se basan muchos de los investigadores posteriores, como los españoles García Peinado (1998) o Garrido Domínguez (1996).

No obstante, el ensayo de García Peinado es mucho más amplio, pues la narratología ocupa una de sus secciones, precedida por otros apartados donde primero este investigador pretende conseguir una definición del concepto de novela y después expone una visión detallada sobre la evolución del héroe novelesco, desde el modelo griego al de la novela moderna. Finalmente, recoge diferentes métodos de estudio de la narración, desde la crítica filológica hasta el estructuralismo, para concretar luego tres opciones críticas: a) las estructuras materialistas y del relato, donde incluye las posturas de Lukács que conciben la literatura en relación con lo social; b) las estructuras míticas y la narración, centrada más en postura antropológicas, como las investigaciones de Levi-Strauss; c) Estructuras lingüísticas y narración, que es la postura que más interesa en la presente investigación y que estudia el texto en sí.

En este punto, hay que especificar que los estudios estructuralistas, especialmente los recogidos por Barthes en *Análisis estructuralista del relato* (1966), poseen el beneficio de asimilar su método al de la lingüística. En su modelo, que divide el discurso en microsecuencias, no extrapola nada más allá del texto o discurso. No obstante, al tratarse de análisis excesivamente detallistas a niveles de narración tan diminutos resultan poco prácticos para analizar un corpus textual tan amplio en una visión globalizadora como la que se pretende en la presente investigación.

En el caso de Villanueva, realmente su análisis resulta muy didáctico. Sin embargo, en la modalización expone conjuntamente categorías que son diferentes para Genette. Así, la forma en la que concibe esta categoría funde el modo y la voz en nueve modalidades, que perfectamente pueden ser reducidas a las categorías establecidas por el francés. Por esa razón, el estudio de Villanueva resulta más práctico a la hora de analizar los otros dos puntos de la narración: la temporalidad y la espacialidad.

Por su parte, Bal completa muchos puntos de otros trabajos de narratología consultados y pretende ser un compendio de los mismos, pues empieza con una metodología muy barthiana y acaba con otra muy genettiana, con la intención de aunar en su modelo de análisis los dos niveles de la narración defendidos por cada autor: el morfológico y el sintáctico, respectivamente. Es decir, primero, como hacía Barthes, estudia el texto dividido en pequeñas secuencias y luego pasa a analizar las diferencias entre la historia y el discurso, como propone Genette. No obstante, es importante su visión de la focalización, puesto que concibe este concepto desde una dimensión más completa y compleja. Por ello, dentro de la focalización incluye tres dimensiones muy prácticas, lo que se ve, quién lo ve y cómo lo percibe, aunque la explicación resulta mucho más clarificadora en Genette, como se expondrá más adelante.

Para completar el modelo de análisis, también se atenderá al concepto de la polifonía narrativa. En este caso se ha optado por seguir el libro de Graciela Reyes (1984), que parte de una concepción de la literatura como un acto de habla, puesto que la obra es un acto de enunciación. Por ello, explica muy concienzudamente las consecuencias de las estrategias narrativas del estilo directo, el estilo indirecto y el estilo indirecto libre, para reflejar la relación entre el narrador y los personajes. A su vez, diferencia entre las nociones de autor y narrador en el proceso comunicativo, categorías muy prácticas para el análisis narrativo.

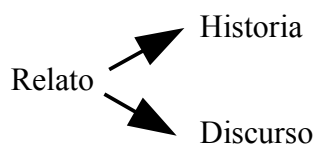
Por ese motivo, sin ánimo de convertir este apartado en una nueva exposición técnica sobre la narratología, remito principalmente a los manuales citados, que se aplicarán constantemente en la presente investigación. No obstante, si deben precisarse varios de los términos que después se aplicarán constantemente a la hora de hablar de los relatos que conforman el corpus textual. Además, debe advertirse que, ante la extensión

de dicho corpus, no queda espacio para un análisis detallado y exhaustivo de cada uno de los relatos. Queda, pues, ese objetivo para futuras investigaciones.

En este sentido, en primer lugar es necesario diferenciar entre discurso e historia, como dos binomios independientes dentro de la narración, para después, tomando a Genette como modelo, presentar las categorías, de forma desglosada, de la temporalización, el modo y la voz. Después se presentará un análisis del cronotopo de la ciencia ficción según el modelo planteado por Fernando Ángel Moreno en su estudio *Teoría literaria de la ciencia ficción* (2010a), al que se añaden otras características específicas para el análisis de obras de ciencia ficción. Finalmente, se añaden unas notas sobre la ironía en general, y la parodia en particular, puesto que esa intención humorística plantea una interpretación distinta en aquellos textos que de ella se sirven.

#### 1.3.1. El binomio historia/discurso.

Gerard Genette en *Figuras III* (1972) diferencia tres conceptos al hablar de relato: a) el enunciado narrativo que se refiere al discurso oral o escrito donde se ve la relación de acontecimientos o serie de acontecimientos; b) la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, y c) el acontecimiento de que alguien cuente algo, el acto de narrar. Esta triada de términos se relaciona en dos niveles:

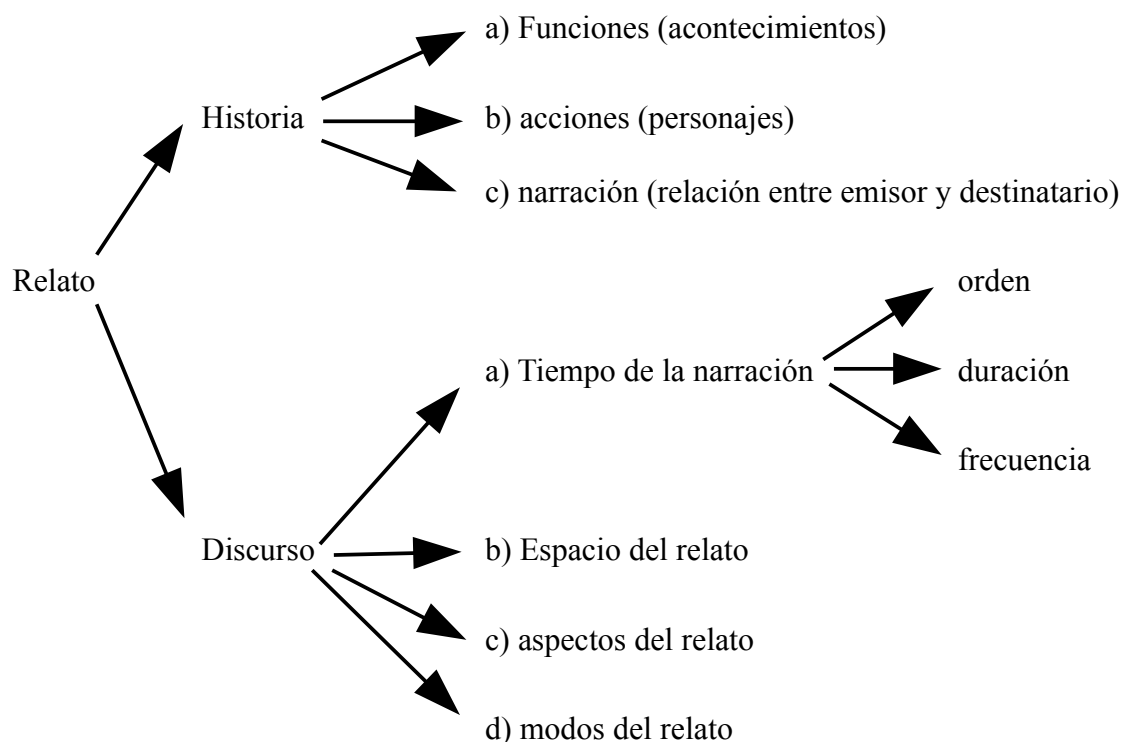


Esta clasificación no es altruista, y Genette lo aclara cuando afirma que “historia y

narración no existen para nosotros sino por mediación del relato” (1972: 84). Por tanto, sin el acto de narrar no hay relato y en él no es lo mismo los hechos que se cuentan que la forma de relatarlos. García Peinado secunda esta clasificación y la explica de la siguiente forma: “un *relato* es un discurso oral o escrito que presenta una *historia*. La narración de esa historia por medio del *discurso* es el acto que produce el relato” (1998: 58).

Este esquema refleja de forma más precisa las denominaciones tradicionales que venían estableciéndose en binomios opuestos de historia y discurso: fabula/Sjuzet para los formalistas rusos, trama/argumento, contenido/forma, enunciación/enunciado, para E. Benveniste, etc. En definitiva, diferentes nombres para lo que en Retórica se denominaba *inventio* y *dispositio*.

No obstante, como se ha explicitado, en la presente investigación se opta por el esquema de Genette y, a consecuencia de ello, el análisis narratológico debe estudiar las relaciones existentes entre el relato y la historia, entre la historia y el discurso y entre el discurso y el relato. En consecuencia, el análisis que se va a desarrollar es semejante al propuesto por García Peinado en *Hacia una teoría general de la novela* (1998: 146), en el cual asigna a cada eje competencias propias:



Como se puede observar del presente esquema la narratología del discurso recoge la tradición de la poética, mientras que la narratología de la historia la toma de la lingüística. Esta última es precisamente la que se acerca a las propuestas de Roland Barthes, mientras que la narratología del discurso parte de los presupuestos de Gérard Genette. Todo ello permite analizar cómo la historia se ha convertido en discurso a partir de las siguientes operaciones (García Peinado, 1998: 381-382):

- a) análisis sintáctico de los acontecimientos o funciones;
- b) análisis sintáctico de los personajes o acciones (actantes);
- c) análisis sintáctico de la temporalización (diferencias entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso);

- d) análisis sintáctico de la espacialización;
- e) análisis semántico de la aspectualización (puntos de vista y focalizaciones, la manera en que la historia es percibida por el narrador);
- f) análisis semántico de las personas narrativas (la voz);
- g) análisis semántico de la modalización (*showing/telling*, narración/descripción);
- h) análisis pragmático (relaciones entre emisor y receptor).

Aun así, y en especial atendiendo al tamaño del corpus textual de la presente investigación, como se ha señalado, resulta difícil tratar todos estos puntos a la hora de exponer las características de todos los cuentos objeto de estudio, por lo que se optará, en cada caso, por reseñar las más significativas. También esta circunstancia explica la casi exclusión en el análisis de la aquí denominada narratología de la historia, pues supone un examen minucioso de los progresos de la trama y la participación de los actantes en dicho avance.

### 1.3.2. La temporalidad.

Denominada también temporalización por Villanueva (1989: 44), en realidad con este término se hace referencia a dos secuencias que no tienen por qué ir parejas en la narración, aunque tradicionalmente éste sea el modelo. Por un lado está el tiempo de la cosa contada (historia) y por otro el del relato (discurso). “Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia (Genette, 1972: 95).



Cuando hay diferencias entre ambas, es decir, cuando la cronología de los acontecimientos narrados no coincide con el orden en que aparecen en el discurso, hablamos de distorsiones temporales o anacronías. En caso de que no las hubiera, se considera que el escrito es de grado cero, que es el modelo tradicional de la narración literaria. Estos desordenes se pueden analizar a través de tres determinaciones: a) de orden; b) de duración; c) de frecuencia.

#### 1.3.2.1. El orden y la frecuencia.

En relación al orden, se puede hablar de dos direcciones. Por una parte está la prolepsis, estrategia narrativa que consiste en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior. Por otra lado, tenemos el movimiento contrario, la analepsis, que es toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia en el que nos encontramos. A ellos se puede añadir la elipsis, es decir, la ausencia de un tiempo determinado de la historia dentro del discurso.

En ese sentido, Villanueva (1989: 51) establece cuatro tipologías de la temporalización en relación a estos desordenes que serían: a) la temporalización lineal, esto es, la total ausencia de anacronías o plena coincidencia entre el orden de la historia y el orden del discurso (grado cero); b) la temporalización anacrónica, retrospectiva o prospectiva, es decir, cuando aparecen las analepsis o prolepsis en el discurso narrativo; c) la temporalización íntima, que se refiere al total sometimiento del tiempo a la perspectiva de un personaje, propia de la novela psicológica, subjetivista o lírica; d) la temporalización múltiple, que es el desdoblamiento espacial en el tiempo de la historia que se proyecta en sucesión en la escritura o tiempo del discurso, es decir, la simultaneidad, donde se intercalan relatos de lo que va sucediendo al mismo tiempo en

lugares diferentes.

Por otra parte, hay que analizar la amplitud y alcance de la desviación concreta, tal y como señala Genette. El alcance hace referencia a la distancia temporal de la historia contenida entre el momento de interrupción de la historia en el discurso hasta el comienzo de la anacronía. Por su parte, la amplitud consiste en indicar cuál es la duración de la desviación en el discurso narrativo. Por ejemplo, un relato que comience *a fine*, muy probablemente incluirá una analepsis que relate todos los acontecimientos que han derivado en la situación inicial del relato, con la intención de recuperar todo el antecedente narrativo. En ese caso, el alcance de esa analepsis es toda la historia, menos su desenlace, y su amplitud casi todo el relato, a excepción de la situación inicial y el desenlace.

La frecuencia, en su caso, se refiere a las repeticiones que se dan entre relato y diégesis, es decir, equivale a lo que en gramática se denomina el aspecto. Mieke Bal se refiere con este término a “acontecimientos distintos o presentaciones alternativas de acontecimientos, que muestran similitudes” (Bal, 1985: 85). Por ese motivo, realmente, la repetición es una abstracción, “una construcción mental, que elimina de cada caso todo lo que le pertenece propiamente para conservar sólo lo que comparte con los demás de la misma clase” (Genette, 1972: 172). Por tanto, entre los acontecimientos narrados de la historia y los enunciados narrativos hay un sistema de relaciones que se reduce a cuatro modelos:

- 1) Un relato ocurrido una vez se cuenta una vez. Es el modelo más corriente, y Genette lo llama singulativo, puesto que la singularidad del acontecimiento narrativo responde a la singularidad del enunciado narrativo.

2) Cuando se cuentan los acontecimientos de la historia el mismo número de veces en el discurso y hay correspondencia icónica entre las repeticiones del relato y las repeticiones de la historia.

3) Cuando se cuenta más veces un suceso que ha ocurrido una vez, como realizan ciertos textos modernos. Así, el mismo hecho se vuelve a relatar con variaciones estilísticas o de puntos de vista, por ejemplo. A este modelo Genette lo llama repetitivo.

4) Por último está el modelo de contar una vez lo que ha ocurrido varias veces. En este caso se opta por la abstracción, síntesis y economía discursiva frente a la opción del segundo modelo. Este tipo es denominado por el estudioso francés como relato iterativo. En este caso además observa cuáles son los límites cronológicos de la iteración (determinación), su ritmo de frecuencia (especificación) y la amplitud diacrónica (extensión). Un ejemplo sería narrar una vez, por ejemplo, las vacaciones de un personaje que veranea en el mismo lugar y fechas a lo largo de varios años.

A esas categorías Genette incluye una puntualización: el relato pseudoiterativo. Define este tipo de frecuencia como “escenas presentadas, en particular por su redacción en imperfecto, como iterativas, mientras que la riqueza y la precisión de los detalles hacen que ningún lector pueda creer en serio que se ha producido y reproducido así, varias veces, sin variación alguna” (Genette, 1972: 179-180). Se trata, entonces, de una licencia narrativa en la que una escena singular se convierte de esta forma en una escena iterativa. Es un sentido figurado, puesto que la escena se repite, aunque con detalles que difieren.

#### 1.3.2.2. El ritmo o duración.

Entre las discordancias entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso encontramos también una modalidad relativa a la duración y que permite medir el ritmo en el que avanza la narración. El grado cero, el que mide una isocronía perfecta es aquél en el que la sucesión diegética y la sucesión narrativa coinciden. Pero esta velocidad se da escasas veces en la narración y jamás es una velocidad constante, sino que sufre aceleraciones y frenadas según las intenciones del narrador. Por tanto, se puede medir el ritmo de la narración en grados. Genette (1972: 151-152) distinguía cuatro grados: elipsis, sumario, escena y pausa. A estas cuatro García Peinado (1998: 151-152) añade una más, el alargamiento o la extensión.

El primero de ellos, la elipsis, es una omisión en el discurso de un periodo temporal de la historia, es decir, en el discurso se ha producido un salto de un momento de la historia a otro. Ello lleva a suponer que la historia continuaba, pero que no se ha relatado ese momento. El discurso se ha detenido, se ha anulado, pero la historia continúa. Lo que ha sucedido en ese momento no se narra.

En este punto Genette diferencia desde el punto de vista formal, entre varios modelos de elipsis: a) explícitas, que están indicadas en el discurso, ya sean determinadas (se indica cuál es la duración del tiempo elidido) o indeterminadas (no se menciona esa duración); b) implícitas, que son “aquellas cuya propia presencia no aparece declarada en el texto y que el lector sólo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa” (Genette, 1972: 162); y c) la puramente hipotética, que es imposible de localizar para el lector y que suele ser revelada con posterioridad en el discurso mediante una analepsis.

El segundo grado es el resumen, que Genette llama sumario. Aquí el tiempo de la

historia es mayor que el del discurso, pero a diferencia del grado anterior, aquí el discurso no se detiene totalmente. El discurso es más breve que los sucesos que se relatan. Se usa principalmente para presentar una síntesis de un periodo de la historia que el narrador quiere relatar, pero sucintamente.

En tercer lugar está la escena. Se trata del ritmo más ideal de la narración donde la duración de la historia y la del discurso coinciden. Se realiza lo que se conoce como una concentración dramática, casi totalmente libre de impedimentos descriptivos y discursivos, así como de interferencias anacrónicas. Este modelo cumple todos sus requisitos en los diálogos.

El siguiente grado es el Alargamiento o extensión. Aquí la duración del discurso es mayor que la historia. El tiempo de la historia cobra una importancia mayor dado que le lleva a ocupar mayor espacio en el discurso. El narrador incluye interferencias anacrónicas o fuera de la historia como evocaciones de los personajes, descripciones con un componente de acción, pensamientos de los personajes, etc. Es lo que en nomenclatura cinematográfica se denomina «cámara lenta».

Finalmente está la pausa. Es el extremo opuesto a la elipsis, aquí la historia se detiene absolutamente mientras que el discurso sigue progresando. Los ejemplos de este modelo suceden cuando el narrador analiza pensamiento, realiza digresiones al margen de la historia o cuando incluye descripciones ajenas o no imbricadas en la acción, denominadas especialmente pausas descriptivas por ser extratemporales. Aquí, “el narrador, abandonando el curso de la historia, se encarga, en su propio nombre y sólo para informar a su lector, de describir un espectáculo que, hablando con propiedad, nadie mira en ese punto de la historia” (Genette, 1972: 156).

### 1.3.3. El modo.

Lo que Genette llama modo es el punto de vista, es decir, la representación de la información narrativa en sus diferentes grados, según la cantidad de detalles que se aportan al lector. Desde luego, siempre hay una regulación de la información narrativa, que será mayor o menor en virtud al distanciamiento y perspectiva que se adopten sobre los hechos narrados.

En el caso de la distancia, Genette parte de la diferenciación platónica entre relato puro (narración o diégesis) y mimesis, es decir, las palabras emitidas por los personajes. De este modo, la mimesis se caracteriza por un máximo de información y un mínimo de informador, mientras que la diégesis plantea una relación inversa de ambos factores. En relación al relato de acontecimientos, lo normal es encontrar un narrador, una entidad con capacidad emisora que manipula el mensaje en distintos grados. No obstante, podría no existir informador, como sucede, por ejemplo, en novelas o cuentos dialogados.

En el relato de palabras, tradicionalmente se establecen tres tipos de discursos. En primer lugar está el discurso narrativizado o contado, que es el estado más distante y reductor, donde toda acción o pensamiento del personaje está expresado por el narrador. En segundo lugar aparece el discurso traspuesto, que puede ser indirecto, donde el narrador traspone las palabras del personaje de forma subordinada, condensándolas e integrándolas en su propio discurso, o puede ser de estilo indirecto libre, cuya diferencia reside en la ausencia de verbo declaratorio, lo que lleva a una confusión entre el discurso pronunciado por el personaje y el del narrador. Por último, está el modelo más mimético,

es del discurso restituído, donde el narrador finge ceder completamente la palabra a su personaje.

Además, Genette añade a estas modalidades el recurso narrativo del monólogo interior, técnica narrativa que ha otorgado grandes vías de emancipación a la novela moderna y que busca llevar al extremo la mimesis del discurso, borrando las marcas de la instancia narrativa y dando de entrada las palabras del personaje, sin mediación alguna. Por ello lo denomina el francés un discurso inmediato, donde el personaje habla sin la mediación de una instancia narrativa que queda reducida al silencio. “El monólogo interior desempeña una doble función: revela los niveles de la vida mental inexplorados o inaccesibles con otros medios y muestra cómo una conciencia percibe el mundo” (García Peinado, 1998: 281).

En este punto, García Peinado especifica que las cinco características del monólogo interior son: 1) referencia del personaje a sí mismo; 2) el momento actual del discurso es el mismo que el de la historia, por lo que se usa incluso el presente de indicativo sin valor histórico, sino con valor de inmediatez; 3) el lenguaje se identifica con el personaje; 4) las alusiones a cualquier parte de la experiencia del personaje se hacen sin más explicaciones que las que él mismo necesitaría; 5) no hay otro emisor que el pensador mismo (1998: 281-282).

El segundo modelo de regulación de la información proviene de la elección del punto de vista. En este caso Genette habla de focalización, que divide en tres niveles. En primer lugar se halla la focalización cero, propia de los relatos tradicionales, en la que el narrador siempre sabe más que los personajes, y, por ello, se sitúa en una instancia superior a ellos. Después está la focalización interna, que puede ser fija en un personaje, variable si dos personajes o más intercambian esta función, o múltiple, como sucede en

las novelas epistolares. En este caso el narrador sabe lo mismo que los personajes, por lo que se sitúa al mismo nivel. Finalmente, aparece la focalización externa, donde el personaje actúa ante nuestros ojos sin que en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sus sentimientos. En este caso el narrador dice menos de lo que sabe el personaje. Un claro ejemplo es el del relato objetivo o conductista.

Lo habitual es que en la obra domine una focalización, aunque Genette (1972: 249) contempla la posibilidad de que aparezcan alteraciones, es decir, modificaciones temporales de la perspectiva adoptada. En el caso de que en la alteración se dé menos información de la que en principio es necesaria, se denominaría omisión lateral o paralipsis, mientras que si se ofrece más información de la permitida por la focalización dominante, puede hablarse de paralepsis.

A estas características García Peinado (1998: 285-289) añade otro concepto narrativo, la «Puesta en abismo», traducción del término francés «*Mise en abyme*». Con ello se refiere a la obra dentro de otra obra que produce una duplicación interior, es decir, la historia, a pesar de su posición subordinada, tiene similitud y relación con la historia principal. En cierto modo, sería una rebelión estructural de un fragmento del relato contra el texto en el que está incluido. Por tanto, la historia intercalada remite a la historia-marco o ayuda a interpretarla.

#### 1.3.4. La voz.

Toda la literatura constituye un acto comunicativo y como tal contiene los elementos básicos de la misma: emisor, receptor, mensaje, etc. El sistema lingüístico estructura a los participantes de la comunicación a través de tres personas gramaticales.



Así, la primera persona se corresponde con el emisor, la segunda con el receptor y la tercera es el cajón de sastre donde se incluye lo ajeno al discurso, lo que no hace referencia ni al emisor ni al receptor.

Siempre en la narración “el escritor se distancia y se apoya en un portavoz ficticio, un agente al que se denomina técnicamente *narrador*” (Bal, 1985: 15). Por ese motivo, trasladada esta estructura comunicativa a la narración, encontramos que el emisor puede, como correctamente observa Genette (1972: 270), estar presente o ausente en su discurso. Si está presente aparecerá la primera persona, si está ausente se referirá a lo ajeno, es decir, predominará la tercera persona. No es una elección entre formas gramaticales, sino una actitud del narrador, que se explicarán más adelante.

La concepción tradicional, en cambio, entendía que cada persona gramatical era un modelo de narración. Por tanto diferenciaban tres voces. Pero la segunda persona, según la metodología que se viene exponiendo en el presente estudio, no es tal sino otra categoría, según los diferentes casos. Es la presencia del receptor en la diégesis del discurso. Analizada con mayor detenimiento, se deduce que cumple alguna categoría narrativa, como la de lector explícito o la de narratario.

En este sentido, Enrique Anderson Imbert menciona los efectos que provoca la presencia del receptor en el discurso, como suscitar un sentimiento de proximidad entre lector y protagonista o suponer una llamada de atención del narrador, aunque también puede ser un efecto de universalización al equiparar los sucesos como si éstos le pasaran al receptor, algo que realiza, por ejemplo, el escritor alemán E. T. A. Hoffmann en más de una ocasión (Anderson Imbert, 1996: 71).

Se pueden enumerar algunos casos donde se pretende narrar en segunda persona, como en *La modificación* (*La modification*, 1957) de Michel Butor. Este es el modelo que

mayor conflicto genera. En las letras castellanas se encuentra en novelas como *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, o en *San Camilo 1936* (1969), de Camilo José Cela. En los mencionados casos se trata de un narrador que se desdobra para examinarse a sí mismo. Anderson Imbert lo califica como un reflejo del narrador en un espejo, donde el «tú», el reflejo, es un *alter ego* del «yo», el emisor. “El emisor se dirige a un destinatario, pero el emisor y el receptor son la misma persona” (Anderson Imbert, 1996: 72). El procedimiento también consigue intensificar la subjetividad pues el monólogo desdoblado es causa de una emoción desbordante que obliga al propio sujeto a distanciarse de la misma para analizarla.

En definitiva, según Genette hay dos posibilidades en la voz del narrador. Si el narrador está presente en la historia, hablamos de narrador homodiegético, mientras que si narra en tercera persona, ocultándose en el discurso, hablamos de narrador heterodiegético. A ello debemos añadir la distancia desde la que narra los hechos, es decir, si la voz narradora está dentro de la diégesis del discurso como personaje o no, pues en esos casos hablamos de intradiegético y extradiegético. Por ello, se establecen cuatro categorías:

- 1) Extradiegético-heterodiegético: el narrador está ausente de la historia y no participa en ella como personaje. Es el modelo tradicional.
- 2) Extradiegético-homodiegético: el narrador está presente, pero no participa como personaje en la historia.
- 3) Intradiegético-heterodiegético: el narrador no está presente en la diégesis del discurso, pero sí participa dentro de la historia, es decir, cuenta una historia en la que está ausente.

4) Intradiegético-homodiegético: el narrador cuenta su propia historia, normalmente como protagonista. En estos casos en que el protagonista coincide con la voz narradora, siendo ambos la misma persona, también puede hablarse de narrador autodiegético.

Al margen de las categorías explicadas sobre la voz, también puede aparecer dentro de la diégesis menciones específicas destinadas al lector implícito, que se da en los momentos en que el narrador le apela directamente. No obstante, en algunas ocasiones esa apelación se dirige a una persona diferente del lector. En esos casos hablamos de narratario, que, para Villanueva, “es exclusivamente el destinatario interno o receptor inmanente del discurso novelístico que justifica la fenomenicidad del texto que lo sustenta” (1989: 33). Un ejemplo claro de esta categoría es el «vuestra merced» con el que empieza el *Lazarillo de Tormes* (1554). “Como el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético” (Genette, 1972: 312).

Aun así, de vez en cuando se pueden encontrar narraciones dentro de narraciones, y hablamos de diferentes niveles de diégesis, como sucede, por ejemplo, con los relatos enmarcados o los que recurren a la estructura de las cajas chinas. En estos casos, que corresponden a veces con el concepto de «mise en abyme» ya explicado, también hay diferentes niveles en la voz narradora. Entonces aparece la entidad del paranarrador y del paranarratario, puesto que normalmente son personajes que se cuentan historias entre ellos, siendo uno el emisor y el otro el receptor, un ejemplo de ello serían las colecciones de cuentos medievales.

### 1.3.5. El cronotopo de la ciencia ficción.

Fuera de las particularidades propias de la narratología, dentro de la narrativa, como bien señaló Bajtin (1938), las características de tiempo y espacio son delimitadoras de las particularidades de cada género. En ese sentido, la ciencia ficción posee su propio cronotopo, aunque, dada la variedad de obras, muchas veces las clasificaciones propuestas no han terminado por imponerse. En este sentido, lo normal es que se plantee, o bien una división del género a través de su cronología (Bould y Vint, 2011), o bien un estudio pormenorizado de autores (Scholes y Rabkin, 1977: 13-113).

Si partimos de la base de que lo prospectivo interesa por sus propuestas estéticas y culturales en general, parece interesante establecer una tipología que, si bien puede tener una estructura más o menos temática, plantee dichos temas desde sus posibilidades concretas como motivos y símbolos (Moreno, 2010a: 247).

La clasificación se centra en los ejes de tiempo y espacio, que Moreno considera como los más relevantes y útiles en el análisis de la literatura prospectiva. Claramente, no se trata de una tipología cerrada, sino abierta a futuras modificaciones, pues es difícil condensar en reducidas variables la versatilidad de formas que ha alcanzado la ciencia ficción a lo largo de sus cien años de historia.

En relación al tiempo debe quedar patente que la ciencia ficción suele recrear el futuro de forma retórica y no referencial, puesto que el género no pretende presagiar el

porvenir. Precisamente, el enfrentamiento al futuro del ser humano es el planteamiento del que se valen los escritores del género como un mecanismo retórico y estético para la creación de sus mundos ficcionales (Csicsery-Ronay, 2008: 76-77). Por esa razón el tiempo verbal predominante es el pretérito en la narraciones fictocientíficas.

Sólo existen dos límites en la ambientación espacial de una obra cuya trama está ubicada en el futuro: la coherencia verosímil del mundo creado y la idea intelectual que configura el proyecto literario. Por ese motivo, la elección que el autor debe realizar sobre el momento en el cual ubica el mundo ficcional conllevará diferencias desde el punto de vista semiótico-narrativo. Una novela ambientada en un futuro cercano resultará más verosímil, y exigirá menor esfuerzo al lector para alcanzar la suspensión voluntaria de la incredulidad que una obra ambientada en un futuro más lejano. A partir de estas premisas, Moreno presenta un cuadro aplicable al estudio de la dimensión temporal dentro del género (2010a: 273).

T.1: Tiempo cronológicamente idéntico o ligeramente anterior o posterior al de la escritura del texto.

T1.1.: La sociedad ha sido transformada debido a una alteración radical de un acontecimiento histórico, producido antes del momento de escritura del texto (ucronía).

T.2: Tiempo indefinido o claramente posterior al de la escritura del texto.

T.2.1: Extrapolación social de un problema.

T.2.2: Humanidad posapocalíptica.

T.2.3: Utopía.

T.3: Tiempo cronológicamente anterior en al menos veinte años a la escritura del

texto.

T.3.1.: Hechos ambientados en una sociedad alternativa -por lo general una sociedad inglesa victoriana (1851-1900)- que dispone de una tecnología más avanzada que la históricamente verificable y, por lo general, basada en maquinaria no electrónica (*steampunk*).

T.4: Viaje en el tiempo.

T.4.1: Respeto rígido de los acontecimientos de cualquiera de las coordenadas temporales.

T.4.2: Alteración de los acontecimientos por cambio en el pasado.

T.4.2.1: Por acción de un individuo perteneciente a una de las coordenadas en conflicto.

T.4.2.2: Por acción de una organización que prevé los acontecimientos desde fuera de las coordenadas temporales.

T.4.3: Creación de un universo paralelo debido al viaje en el tiempo.

En segundo lugar tenemos el espacio. Este concepto tan ambiguo y con tantas dimensiones, como bien demuestra Ricardo Gullón (1980), es analizable desde diferentes perspectivas. No obstante, en este momento nos remitimos al espacio de la trama desde su entidad geográfica, y los supuestos simbolismos que suscita. El resto de modelos espaciales propuestos por Gullón pueden observarse de manera particular en cada obra concreta, pero es más complicado aplicarlo para una visión general de la ciencia ficción que facilite su análisis concreto.

En la ciencia ficción el espacio se adhiere a la dimensión del extrañamiento. De esta manera, el distanciamiento espacial es el que permite jugar con las posibilidades

especulativas de la premisa incluida en cada relato, o se concibe como mera ambientación exótica. Por tanto, la función que cumplirá el espacio en la novela de ciencia ficción es el de servir de vehículo de canales semióticos para validar y construir los preceptos del sistema retórico intelectual en su paso a lo inventivo, dispositivo y elocutivo (Moreno, 2010a: 283).

Normalmente se repite una serie de espacios que adquieren un valor simbólico dentro del género. Por ejemplo, en ese sentido la ciudad siempre es un elemento importante en muchas novelas de ciencia ficción, como bien se demuestra en los monográficos que se dedicaron a este tema en la revista *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, especialmente en su presentación (Moreno y Palibrk, 2011: 119-131). Por otro lado, está el espacio cósmico con el que también se juega mucho dentro de la ciencia ficción y que en este caso adquiere un valor de aislamiento y soledad, o un reto al constituir la última frontera, una frontera interminable, a conquistar por el hombre. Por ese motivo, siguiendo esta serie de principios, también Fernando Ángel Moreno ofrece una clasificación para la dimensión espacial en lo prospectivo (2010a: 287):

E.1: Acción desarrollada en el planeta Tierra.

E.2: Acción desarrollada en otros planetas.

E.2.1: Planetas dominados por la raza extraterrestre autónoma.

E.2.2: Planetas con colonia humana.

E.2.2.1: Imperios galácticos.

E.2.2.2: Planetas con convivencia de numerosas razas.

E.3. Acción desarrollada en medio del vacío cósmico.

E.3.1: Acción desarrollada en una nave generacional.

E.3.2: Acción desarrollada en una nave espacial no generacional.

Igual que sucedía con la clasificación sobre el tiempo en la obra prospectiva, esta clasificación no es cerrada, ni absoluta, sino orientativa, y será utilizada de tal forma en la presente investigación para intentar, por una parte, establecer una clasificación de los cuentos que conforman el corpus textual, y, por otra, para facilitar la interpretación de los mismos.

#### 1.3.6. Otras particularidades del género.

En este caso hay que hablar de las siete señas identitarias que Csicsery-Ronay defiende en su estudio *The Seven Beauties of Science Fiction* (2008) como intrínsecas a la ciencia ficción. Se trata de siete categorías que este investigador señala en su análisis del género, tomadas de diferentes perspectivas críticas, pero que resultan muy útiles para el examen de cualquier texto fictocientífico. Dichas categorías son:

- a) Los neologismos ficcionales, que son variaciones ficcionales basadas en procesos actuales de lexicogénesis social. Se trata de símbolos lingüísticos de renovación tecnológica. Por tanto, se pretende en este punto analizar la riqueza de neologismos que aparecen en los textos fictocientíficos, es decir, palabras de nueva acuñación creadas para designar directamente objetos, entidades o acciones inexistentes en la realidad empírica.
- b) Los *nova* ficcionales, esto es, la innovación defendida por el crítico Darko Suvin



como clave interpretativa de la ciencia ficción, es decir, el elemento que interviene en la costumbre y cambia la trayectoria de la historia. Se explicará este concepto con mayor detenimiento más adelante.

c) La historia futura, pues sea universo paralelo o ucronía, para Csicsery-Ronay la ciencia ficción plantea un cambio sobre el presente o hacia el futuro que implica una preocupación por el mañana, y lo plantea recurriendo a las técnicas del realismo. Para ello, los escritores construyen futuros como si fuesen experiencias empíricas. Es la ilusión de un futuro total la que permite a la ciencia ficción ser contada, y ser formada en un espacio-parábola, a través de la cual los lectores pueden avanzar y retroceder entre el mundo ficcional y la realidad consciente.

d) La ciencia imaginaria, pues la ciencia ficción usa la ciencia como lenguaje, con afán de verosimilitud, pero en realidad es una ciencia fabulística e inventada, aunque se base en preceptos reales. Por ello, la ciencia ficción siempre se enfrenta a las ideas y especulaciones científicas en el sentido de afirmar la libertad de la imaginación artística frente a las limitaciones de ideas sistemáticamente deterministas y opresivas. Los escritores toman el conocimiento plausible o las ideas científicas y extienden la especulación sobre lo desconocido, excediendo sus contextos, revelando su dimensión fantástica.

e) Lo sublime fictocientífico, esto es, ese deseo de la maravilla que busca el género, especialmente gracias a la herramienta propuesta por Darko Suvin del extrañamiento, que también se explicará más adelante. Lo sublime es la respuesta a una conmoción de la expansión imaginativa, un golpe impactante y una recuperación de la propia consciencia al recibir un fenómeno que se percibe como grande e incomprensible.

f) Lo grotesco fictocientífico, cuando lo sublime adquiere tintes negativos y representa al monstruo (el alienígena) o el peligro (la invención). Lo grotesco es la respuesta a otro tipo de conmoción, la relación donde objetos que aparentan ser familiares y estar bajo control son en verdad sometidos a transformaciones. En cierto modo se trataría de cómo la irracionalidad se inserta dentro de la faceta cognitiva de la ciencia ficción.

g) La tecnologización<sup>13</sup>, pues en el género se pretende contar historias que den sentido a las experiencias históricas contemporáneas y a la modernización tecnológica, y también un intento de moralizar sobre ello al volver sobre estructuras culturales más próximas a las de la realidad empírica. Esta categoría Csicsery-Ronay la concibe de dos formas. En primer lugar presenta la versión expansiva de la *space-opera*, que emplea muchos de los elementos típicos del relato de aventuras, e incluso usa un espacio y tiempo libres, en un universo ficcional diferente y autónomo. En segundo lugar expone la versión intensiva, la *tecno-robinsonada*. Ésta es el cúmulo de la aventura moderna que aparece desde *Robinson Crusoe*, desarrollo de la visión expansiva anterior, pero modalizado por factores sociales, pues es la épica burguesa de la construcción del mundo tecnológico.

Aún así, no es habitual que cualquier escrito perteneciente al género incluya las siete categorías, pero sí que es verdad que aquellas que usa siempre aparezcan interrelacionadas. Por ese motivo, todas esas bellezas están interconectadas, pues nuevos conceptos implican cambios históricos, nuevos inventos suponen un lado grotesco o peligroso, y todo ello tiene lugar en la ficcionalización de la obra. Como raíz de esta

---

13 En este caso se trata de una traducción libre de un neologismo acuñado por Csicsery-Ronay para su exposición: *technologiade*.

exposición, Csicsery-Ronay declara al comienzo que la ciencia ficción...

... orients itself within a concept of history that holds that science and technology actively participate in the creation of reality, implanting human uncertainty into the natural/nonhuman world. At the same time, sf's hesitations also involve a sense of fatality about instrumental rationality's power to transform or to undermine the conditions of thought that gave rise to it (2008: 4).

### 1.3.7. La ironía.

Desde un principio, el humor en la literatura tiene un carácter liberalizador y desestabilizador. Al enfrentar el discurso con su realidad, aparece el sentido cómico, y, por tanto, heterodoxo y deconstructor del pensamiento establecido. “Lo serio presupone legitimidad, remite, de algún modo, al abolengo de una nobleza ritual, al valor de lo reconocido y deseado, se sostiene en algún punto nodal de la malla tejida por la palabra hegemónica. Lo cómico presupone cierta profanación de la verdad y lo sagrado” (Kreichman, 2000: 1983). Por ese motivo, para el elemento cómico nada es sagrado ni inmutable, sino polivalente y susceptible de ser renovado.

Dentro de las modalidades humorísticas, la ironía tiene enorme relevancia, especialmente en la literatura moderna. El Diccionario de la Real academia define la ironía como una “figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice” (DRAE, 2001: 1302), por lo que pretende ser una burla fina y sofisticada que esconde una intención o interpretación secundaria de tono burlón. De esta forma, se entiende que la ironía es el contraste entre aquello que se hace o dice y el mensaje que

realmente se quiere transmitir.

En ese sentido, es muy práctico seguir los cuatro pasos propuestos por Booth (1974: 36-39) en la reconstrucción de la ironía: 1) se le exige al lector rechazar el significado literal; 2) luego se ensayan interpretaciones o explicaciones alternativas; 3) después debe tomarse una decisión sobre los conocimientos del autor, y entender que nuestro rechazo fue inicialmente el del autor; 4) finalmente, podemos elegir un significado o conjunto de significados sobre los que podemos estar seguros, que deben de estar de acuerdo con las creencias sobreentendidas que el lector ha atribuido al autor. No obstante, se le ha achacado a Booth que su método es válido para las ironías estables, fáciles de localizar, pero después han surgido diferentes teorías alternativas para interpretar la ironía, como la de Dan Sperber y Deridre Wilson (1986) o la de Herbert Clark y Richard Gerrig (1984).

En el primer caso, Sperber y Wilson son autores que estudian la ironía no como un contraste de significados, pues su interés no reside en la semántica, sino en la pragmática. Por ese motivo, el interés de la pragmática para el estudio de la ironía se deja ver en que esta última se produce frecuentemente en el acto de comunicación. Ya Genette, cuando diferenciaba entre los tres niveles del discurso señalados, en el de la narración, es decir, en la representación en el texto de ciertas condiciones pragmáticas, es donde puede aparecer la ironía. El receptor debe interpretar la intención y el propósito comunicativo del enunciador, quien se hace eco de una frase anterior con la intención de ridiculizarla, de dissociarse de ella. Para dejar clara su postura, el enunciador se vale de implicaciones, que aparecen en el texto y debemos descubrir. El enunciador irónico usa unos estímulos que son la base para las hipótesis interpretativas del receptor, así como para las señales del contexto. La revelación de la ironía conlleva comprender la actitud del enunciador respecto a su mensaje.

Por tanto, el primer problema es cómo darnos cuenta de que debemos comenzar la reconstrucción. Todas las pistas que voy a considerar a continuación se pueden formular a modo de inferencia sobre las intenciones de un supuesto autor. Para ello, hay que prestar principal atención al estilo. Por ello, Clark y Gerrig aluden más a un tipo de fingimiento en la comunicación literaria, a un contexto que debe ser compartido por hablante y oyente. De esta forma, un enunciado irónico no tiene porque serlo para todos los oyentes, sino sólo para algunos. La ironía aparece según la interpretación que el receptor da al enunciado en función del contexto comunicativo. Aplicado a la literatura, debe entenderse la ironía como un modo de lectura. Desde este punto de vista, la ironía no sólo puede ser verbal, sino que puede afectar a la totalidad de un texto.

#### 1.3.8. La parodia.

Como modelo específico dentro de la ironía, la parodia es una imitación en la que se enfatizan las características estructurales o temáticas de lo que se quiere destacar, la obra de un escritor o un género. Ese énfasis permite resaltar esas características de manera que impliquen lo contrario de lo que dan a entender. Se hace de forma irónica para poner un distanciamiento y criticar el modelo primigenio. Se trata de una forma intertextual, en la que se desacredita el texto al que se alude. La norma o el contenido del texto parodiado aparece en el texto parodiante y el enunciador establece un distanciamiento, una crítica o un tono burlón al respecto. La parodia apela al conocimiento y competencia literarios del lector.

Para Juan Carlos Pueo (2002), la parodia es un conjunto de dos o más textos con un

sentido irónico donde ninguno de ellos aparece devorado por el otro, sino en condición de igualdad. La parodia debe leerse como la relación de un hipotexto con un hipertexto. Por ese motivo, para diferenciar entre la ironía, un concepto más general, y a la parodia, un concepto más específico, Pueo alega que:

El principal problema respecto a la ironía de la parodia reside en la confusión entre los niveles semántico y pragmático de la ironía. La parodia no ha de considerarse un enunciado, o conjunto de enunciados, sino un acto de enunciación que actúa irónicamente, puesto que se presenta con los rasgos de un discurso concreto para subvertirlo de manera que nos encontramos con un discurso distinto (Pueo, 2002: 85).

Por este motivo, también debe diferenciarse la ironía del pastiche. En literatura, el pastiche habitualmente se concibe como una obra en la que se imitan las ideas o el estilo de un gran escritor. La referencia a un modelo que se quiere reproducir, junto a la idea de préstamo, obliga a ver el pastiche como un ejercicio de estilo que se apoya en el intertexto. El trabajo de imitación puede tomar dos direcciones: o se intenta acercarse a una escritura que el autor del pastiche admira y que copia porque ve en ella una forma perfecta, o bien pretende apropiarse de una escritura para mostrar sus defectos. La ironía no forma parte del pastiche excepto cuando la imitación comporta un matiz crítico, un efecto de distanciamiento; y es en ese segundo modelo señalado.

A pesar de que se haya expuesto aquí la naturaleza de la ciencia ficción como un género serio, la práctica del humor es habitual dentro de muchos textos, e incluso hay escritores que se han hecho famosos precisamente por ese carácter cómico de su obra, como sucede con Frederic Brown. Por ese motivo, dentro del corpus textual, será común encontrar casos donde los autores planteen una tendencia irónica en sus escritos con el fin

de ofrecer a sus textos una finalidad humorística que contrarreste la habitual seriedad con la que se tratan los temas en la ciencia ficción. Tal es el caso, como se verá, de PGarcía, pseudónimo de José García Martínez-Calín, famoso humorista español.

Por otra parte, otros escritores se valen de los tópicos del género para parodiarlos en sus escritos con gran maestría. En estos casos la finalidad cómica conlleva una interpretación diferente del texto, que pretende subvertir las características genéricas de la ciencia ficción. Finalmente, aunque en menor cantidad, hay ciertos ejemplos de pastiche, en especial relacionados con la obra de H. P. Lovecraft, que pueden ser tanto textos serios que imitan el estilo del autor de Providence, como humorísticos, con la intención de desvirtuar los recursos narrativos creados por el padre de la literatura moderna de terror.

Es esta presencia del humor en una parte del corpus textual la que lleva a incluir estos apartados de nociones relativas a la parodia y a la ironía, pues, en los casos donde se practica, los autores se desvían parcialmente de la naturaleza de la ciencia ficción *stricto sensu*. En esas circunstancias los relatos ganan un elemento adicional, el humor, que, como se ha indicado, posee una fuerza desestabilizadora y heterodoxa. La relevancia en muchos de esos cuentos será observar de qué manera, mediante el humor, se plantee una crítica tanto a la realidad empírica como a la ficticia en el caso de la ironía, y al propio género en el caso de la parodia.

**II. DEFINIENDO LOS DOS  
PARÁMETROS CLAVE:  
CUENTO Y CIENCIA FICCIÓN**





## 2-. Definiendo los dos parámetros claves: cuento y ciencia ficción.

### 2.1. Hacia una definición del cuento.

El acto de relatar es intrínseco a la naturaleza humana, pues se trata de una práctica que se remonta a los orígenes de la humanidad, y que se transmitía de forma oral durante generaciones. Gerard Genette puntualiza que relatar consiste en “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito” (Genette, 1996: 199). En otras palabras, un relato es la narración de una historia por medio del discurso. Se entenderá de la presente definición que «relato» hace referencia tanto a la novela, como al cuento, la novela corta, la epopeya o el poema narrativo. Por lo tanto, puede perfectamente el cuento acogerse a las premisas de la narratología. Este nombre se lo otorgó Todorov en su *Gramática del Decamerón* (1969) y es el que encontramos con mayor frecuencia. Ya se ha hablado de sus peculiaridades en la introducción del presente estudio.

Por su parte, Javier Rodríguez Pequeño, en su libro *Géneros literarios y mundos posibles* (2008), considera que la narración es un género natural, junto a la lírica y al drama, mientras que a esas modalidades más concretas las denomina géneros históricos, es decir, variaciones de los géneros naturales que se deducen de la observación literaria concreta. Por tanto, “se constituyen y funcionan sobre todo como fenómenos históricos y socioculturales y están sujetos a las variaciones originadas por el hecho literario” (Rodríguez, 2008: 57). Además, establece este profesor universitario dos actividades para diferenciar estos géneros históricos: la primera es una especulación abstracta sobre los

géneros permanentes; la segunda establece una cronología histórica de géneros individuales sujetos a continuas transformaciones.

Lo que atañe a la presente sección es la diferencia del cuento respecto al resto de géneros históricos narrativos. En el caso de la epopeya y del poema en prosa, ambos se diferencian por sus aspectos referenciales, así como su presentación en verso y no en prosa. Son las otras tres modalidades -novela, novela corta y cuento- las que interesa más diferenciar aquí.

Como advirtió Mariano Baquero Goyanes, el cuento, paradójicamente, siendo el género más antiguo del mundo, es el más tardío en adquirir forma literaria. Este especialista en el cuento hispánico de los siglos XIX y XX da cuenta de cómo, desde el romanticismo, el cuento tradicional abandona sus orígenes folclóricos y muta hacia lo que denominamos el cuento moderno o cuento de autor. Sin duda, impulsado por el periodismo, pronto adquiere tal prestigio que no hay escritor de la época que no cultive el género, o que no teorice sobre él. Un ejemplo claro es el caso de doña Emilia Pardo Bazán, de quien se puede destacar el prólogo a *Cuentos de amor*<sup>14</sup>. No obstante, más influyente fue, en Estados Unidos, Edgard Allan Poe, quien, en algunos artículos en periódicos, argumentó su idea de «unidad de efecto o impresión», que alude a la impresión de un texto leído de una sola vez (Poe, 1842: 134).

Muchos famosos cuentistas han legado escritos donde planteaban su visión sobre

---

14 En dicho prólogo doña Emilia ofrece notas sobre el origen del cuento: “El cuento literario original es relativamente novísimo en las literaturas occidentales: procede de la transformación de la poesía épico-lírica, y tiene precedentes, no sólo en los *fabliaux* y en los ejemplos de los libros devotos sino en ciertas composiciones poéticas con argumentos, como las *Cantigas* de Alfonso el sabio y las baladas alemanas. Además, realiza a su vez declaraciones sobre la composición del cuento: “Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo, y muy intensas -porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento*-. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca” (Pardo Bazán, 2004: 353-354).

esta modalidad narrativa breve. Lauro Zavala (1997) se ha encargado ingeniosamente de recopilar varios de esos ensayos breves en el volumen primero de su estudio sobre el cuento. Por ejemplo, Julio Cortázar, en una conferencia que dio en Cuba, equiparó la novela a una película y el cuento a una fotografía (Cortázar, 1973: 137). El uruguayo Horacio Quiroga, por su parte, comparaba el cuento con una flecha certera que al dispararla, si se apuntase mal, la flecha se desviaría y erraría el disparo (Quiroga, 1931: 137). Y en la Península Ibérica, *Azorín*, en el prólogo de una colección de parte de su obra cuentística, afirmó: “El cuento es a la prosa lo que el soneto al verso” (Azorín, 1956: 12). Si el primero define el cuento por su capacidad evocativa, el segundo lo hace aludiendo a su precisión, y el tercero a su capacidad de síntesis o concisión. Estas tres cualidades constituyen los requisitos para que el cuento funcione.

Por parte de los teóricos, si bien todos coinciden, para definir el cuento, en la brevedad, no todos se detienen en este aspecto y argumentan otros detalles para delimitarlo (Dehenin, 1996: 67). Por ejemplo, Enrique Anderson Imbert, profesor y cuentista, en su *Teoría y técnica del cuento* (1996) recoge algunas diferenciaciones teóricas perceptibles entre novela y cuento: el cuento tiene pocos personajes y la novela muchos; el cuento comprende un suceso de idéntica intensidad de tono mientras que la novela es un vasto conjunto de sucesos heterogéneos; la novela satisface una curiosidad sostenida y el cuento una instantánea curiosidad; la novela es un movimiento constante de tensiones y distensiones mientras que en el cuento sólo hay una tensión y una distensión; el cuento suele hablar de horas y la novela de siglos, etc (Anderson, 1996: 35-39).

No costaría mucho encontrar cuentos que cumplan la categoría asignada a la novela ni novelas con los aspectos circunscritos al cuento, de entre los mencionados en el párrafo

anterior. Por tanto, si se opera con este procedimiento, dejamos fuera de la definición numerosos cuentos que no se acogen a esas premisas por constituirse en excepciones, con lo cual dicha definición deja de ser sistemática y pasa a ser discutible. ¿Entonces, novela y cuento sólo se diferencian por su extensión? Para comprobarlo, se recupera aquí la definición de la modalidad narrativa extensa que ofrece el profesor Miguel Ángel García Peinado en su excelente estudio *Hacia una teoría general de la novela* (1998):

La novela es un texto que partiendo de hechos acaecidos, que pueden acaecer o totalmente ficcionales (*la historia*) es transformado, gracias al *estilo* del escritor, en la narración de las aventuras, destino, o psicología de unos personajes inmersos problemáticamente en un trasunto de realidad, a través de un discurso coherente, generalmente en prosa y de cierta longitud, destinado a producir un efecto estético y referencial en el lector (García Peinado, 1998: 69).

Si se sustituyese «de cierta longitud» por «de extensión breve o reducida», obtendríamos una definición de cuento, pues todos los demás requisitos que presenta en su definición García Peinado para la novela también hacen referencia a su hermano de extensión más reducida. Por ejemplo, el hecho de que haya una *historia* transformada en narración a través de un *discurso*, que haya personajes, con una problemática, que suela ser en prosa, etc. La única diferencia está en la extensión, que en el cuento rige brevedad. No obstante, Anderson Imbert sí defiende otra peculiaridad del cuento frente a la novela a parte de la brevedad: la trama. Según este escritor y profesor argentino:

El cuento, por ser breve, capta una acción única y le da forma en una trama rigurosamente construida; y esa trama es tan recia que se resiste mejor que la novela a la desintegración formal. Los cuentos renuevan también sus técnicas; sólo que los experimentos técnicos, en el cuento, no consiguen deshacerlo (Anderson, 1996: 37-38).

Hay que tener en cuenta que definía trama como una totalidad que se percibe unitaria, casualmente concatenada, y constituida en un principio, un medio y un fin. Un resumen sería una mera enumeración de acontecimientos del cuento, la trama sería su ordenación en una estructura, donde encontramos una situación que adquiere movimiento gracias a una acción conflictiva y que desemboca en una resolución.

La trama es el elemento básico indiscutible del cuento, ya que en la novela se puede relegar a un segundo plano dada la extensión de la misma, pero no en el cuento, dada la brevedad de éste. “En el cuento, más que en la novela, los hilos de la acción se entretejen en una trama, y esta trama prevalece sobre todo lo demás. En el cuento, la trama es primordial. En una definición de cuento no pueden faltar estas dos notas: la brevedad y la primacía de la trama” (Anderson, 1996: 39). En la novela la resolución de una acción conflictiva que modifica una situación inicial puede diluirse en muchos otros detalles de la narración, como han realizado muchos narradores durante el siglo pasado. Menciono aquí como ejemplo *En busca del tiempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*, 1913-1937), de Marcel Proust, o *Ulises* (*Ulysses*, 1922), de James Joyce. Como el cuento es una concentración de elementos, y la novela un despliegue de los mismos, el cuento no

puede permitirse relegar la trama a un segundo plano y sí la novela.

También Tomás Albaladejo profundiza en la diferenciación entre novela y cuento al indicar que en el segundo el argumento ocupa un puesto central, mientras que en la primera se le unen muchos otros componentes como las descripciones, las digresiones del narrador, los personajes secundarios, el universo ficticio, etc. En el cuento, sólo un personaje, el principal, posee lo que él denomina una consistencia semántica, es decir, un personaje desarrollado con sus respectivos submundos, que son estado, proceso, acción, miedos:

La novela se caracteriza, en tal sentido, frente al relato breve por tener un volumen semántico muy grande, debido a que los textos que se adscriben a dicho subgénero narrativo poseen en su estructura de sentido y en la estructura de conjunto referencial correspondiente una armazón de mundos de la que forma parte una serie numerosa de mundos de personaje con suficiente consistencia semántica, esto es, mundos no esquemáticos (Albaladejo, 1986: 305).

De por sí, Javier Rodríguez Pequeño, en el estudio antes citado, concluye que tres son las formas características relevantes en el cuento: su génesis, cercano a la poesía por su chispa emocional, su brevedad y su forma narrativa. La elección por parte del escritor del cuento conlleva una intensidad para transmitir de forma súbita el propósito que persigue. Inicio, medio y fin se compactan en una unidad y así la brevedad se fusiona con la intensidad. De este modo, el cuento “es breve por su génesis y por sus características

referenciales, del mismo modo que la novela es larga por la amplitud de su referente y la novela corta por su condición de «cuento largo»” (Rodríguez Pequeño, 2008: 111).

De la cita anterior se entrevé que ofrece mayor inconveniente la definición de novela corta, pues aquí el término se confunde con novela, dada su etimología, proveniente del *novelle* italiano, pero su contenido lo acerca al cuento. En la literatura hispánica el término lo adoptó Cervantes para sus *Novelas ejemplares* (1613) y durante mucho tiempo “novela” hizo referencia a historias breves. Hoy se le entiende como un cuento cuyo tratamiento requiere mayor extensión. Como señala Baquero Goyanes, es una nota extendida, prolongada en el tiempo (1993: 127). Pero sigue diferenciándose de la novela, igual que el cuento, no sólo por su extensión limitada, sino también por la imposibilidad de diluir la trama, y por la limitación en el desarrollo profundo de más personajes que el protagonista.

En tal caso, la diferencia entre novela corta y cuento, pues ambos poseen sólo un mundo de personaje desarrollado, es que la novela corta lo desarrolla más, su contenido semántico es mayor que el del cuento. El cuento tiene mundos secundarios de personajes, más pobres o totalmente inexistentes, la novela corta se puede permitir un ligero desarrollo de dichos mundos secundarios. Además, en la novela corta se pueden introducir más informaciones sobre los estados, procesos o acciones del personaje principal. Aun así, hay que puntualizar que este aspecto constituye una generalidad característica del cuento y la novela corta, pues existen ejemplos de ambos géneros donde tampoco hay un desarrollo semántico amplio del protagonista, o ni siquiera un protagonista destacado.



Los elementos que manejan tanto cuento como novela corta son idénticos, dado que persiguen el mismo fin. Sin embargo, la segunda se permite mayor extensión y con ello un desarrollo más detenido de la historia, los personajes, ambientes, etc. Lo relevante, por tanto, en la definición de la novela corta como forma narrativa es “que posee una características en su base comunes con el cuento, que han sido desarrolladas en su mayor grado posible, manteniéndose en el espacio de coherencia que corresponde, por lo que a éste subgénero narrativo respecta, a la obra literaria bien construida” (Albaladejo, 1986: 309).

De lo hasta ahora expuesto se concluye que el objeto de estudio de la presente investigación, tanto cuento como novela corta, queda delimitado por su extensión. Por tanto se excluyen las novelas y las obras escritas en los otros dos géneros naturales, lírica y drama. Es verdad, como se verá, que la ciencia ficción presenta una preferencia casi total por la narración, pero ello no implica una imposibilidad de la poesía o del teatro de ciencia ficción.

En el caso dramático fácilmente se puede traer a colación el drama de Karel Capek *R. U. R.* (1921), famoso sobre todo porque en él usó por primera vez el vocablo acuñado por su hermano Josef: *robota* (“esclavo” en checo), con la que designaba los constructos artificiales que aparecían en la obra. En las letras hispanas se puede destacar, por ejemplo, la obra teatral *El pedigree* (1926), de Ricardo Baroja, o un entremés de Ramón Pérez de Ayala, *La revolución sentimental* (1909). Aunque la dramaturgia fictocientífica es mayor que los dos ejemplos aquí recogidos, como demuestran Nel Diago (1990) y Julio Enrique Checha Puerta (2010).

## 2.2. Hacia una definición de la ciencia ficción.

### 2.2.1. Teoría de los mundos posibles.

Desde entrado el siglo veinte, la teoría de la literatura se ha centrado en la aplicación de métodos lingüísticos al estudio de las obras literarias, de lo que se observa la contribución legada por los formalistas, el *new criticism* americano y los estructuralistas franceses. Dichos estudios se centran en la forma de la obra. Ahora bien, si se desea analizar el contenido, será necesario una ampliación de esta perspectiva de análisis más allá de los límites de la lingüística, lo que pasaría a formar parte de un ámbito mayor, la semiótica.

De este modo, Tomás Albaladejo diferencia entre tres niveles: semiótica sintáctica, semiótica semántica y semiótica pragmática. En concreto, este autor se centra en la segunda, la vertiente semántica, la relativa a los significados de las obras literarias. Con ello, se traslada la atención de la forma literaria al texto literario, es decir, al contenido, y así, centra su estudio en “la dirección semántica, que hace posible situar la teorización y el análisis en la relación del texto con el referente, la cual forma parte del ámbito de la semántica extensional” (Albaladejo, 1991: 19).

De dicha forma, esta ampliación del estudio hacia el mundo ficcional abre una nueva vía de análisis, la semántico-extensional, que se ocupa del referente narrativo y su relación con el signo que es el texto narrativo. En otras palabras, la relación entre la ficción y la realidad. En la obra literaria, de una u otra manera, una parte del mundo, de la realidad que conocemos, en la que estamos insertos, pasa a ser texto narrativo. En esa construcción se afianza la relación entre texto y mundo. Se trataría entonces de observar

la permeabilidad de la frontera entre ambas y las vías de acceso de uno al otro.

Para ello, Albaladejo diferencia entre semántica-intensional y semántica-extensional. Si tomamos el tríptico tradicional de signo, significado y significante, la intensión viene a ser el significado y la extensión el significante o referente. En concreto, él se centra en la segunda para estudiar así la relación entre el signo y el referente, en este caso, entre la obra literaria y la realidad efectiva o empírica. Por lo tanto, la semántica-extensional “se interesa por la realidad en la medida en que es referente textual y se ocupa de la constitución del referente, de la estructuración del mismo y de la selección que aquélla ha supuesto en relación con la realidad que no ha llegado a ser referente” (Albaladejo, 1991: 27).

Para ello toma la noción de mundo posible o mundo ficcional, que se entiende como “la descripción de los contenidos o universos textuales como una realidad autóctona, no necesariamente vinculada al mundo actual e incluso contradictoria respecto a sus normas y posibilidades de existencia” (Garrido Domínguez, 1997: 15). Se podría afirmar entonces que el modelo de mundo posible lo conforman unas reglas o directrices que sigue el autor para crear el texto ficcional. Esta actividad, que parte de nuestro universo referencial, de nuestra realidad empírica, le permite al autor crear representaciones fictivas a partir de la realidad o creándola *ad hoc* para el texto que escribe. Este modelo de mundo posible también determina la estructura que tendrá el texto y los modelos de seres, estados, procesos, acciones e ideas que lo compondrán.

Partiendo de esta perspectiva, es posible diferenciar entre tres modelos de mundo posibles (Albaladejo, 1983: 58-60). El modelo de mundo de tipo I sería el de lo verdadero, el de mayor pretensión objetiva en la aplicación de las reglas de nuestra realidad empírica, y por su naturaleza, se aplicaría a textos históricos y periodísticos,

textos sin ninguna pretensión ficcional.

En el modelo de mundo de tipo II sí que se puede encontrar ficción, pues recoge hechos no reales, basados en las reglas que no corresponden a la realidad efectiva, pero constituidos de acuerdo con dichas reglas. Mantiene una semejanza con la realidad efectiva, y aquí se incluirían, por ejemplo, las obras llamadas realistas o la picaresca.

Finalmente está el modelo de mundo de tipo III, el de lo ficcional inverosímil, caracterizado por la inclusión de reglas no acordes con las de la realidad efectiva y que proyecta un mundo con seres, objetos, procesos, acciones o ideas impropios de nuestra realidad efectiva.

Después, Albaladejo ha añadido a esta clasificación las categorías de mundos de personaje, y dentro de éstos, submundos de temores, fingimientos, deseos, acciones, etc. Todo ello está regido por la ley de máximos semánticos, según la cual el texto pertenece al nivel de modelo de mundo máximo que alcance, o sea, que si el texto incluye aspectos ficcionales, no sucedidos en la realidad, pertenece al modelo de mundo de tipo II, y si además incluye algún hecho imposible o fantástico, pertenece al modelo de mundo de tipo III. Obviamente, a esta ley se le plantean diversas excepciones. Por ejemplo, los submundos de un personaje -a no ser que afecten a todo el mundo ficcional- no cambian el modelo de mundo. Así, las fantasías oníricas de un personaje demente en una obra realista no provoca que debamos incluir la obra en el modelo de mundo de tipo III. Por lo tanto, esta ley de máximos semánticos supone...

... la atracción semántica en el interior del modelo de mundo y de la estructura de conjunto referencial, en los que las instrucciones y los elementos de mayor nivel semántico arrastran hacia su estado ficcional el resto de las instrucciones y de los elementos semánticos,

respectivamente (Albaladejo, 1991: 58).

La teoría de los mundos posibles también comprende ciertos aspectos referentes a la recepción literaria, pues Tomás Albaladejo explica que, interpretando la literatura como un proceso comunicativo, autor y lector deben compartir no sólo el mismo código para que la obra sea entendida, sino también el mismo modelo de mundo. Ello aclara las reticencias de muchos lectores hacia las obras que se construyen según el modelo de mundo de tipo III.

Una condición sumamente importante para la felicidad de la comunicación es que en la interpretación de un texto el receptor establezca, por adopción o por constitución, un modelo de mundo coincidente con el establecido con el productor en su proceso de elaboración textual, y, por consiguiente, del mismo tipo: productor y receptor han de participar del mismo código semántico-extensional (Albaladejo, 1986: 63).

Como se puede observar, esta teoría discierne, por una parte, entre obras no ficcionales, que aparecerían en el modelo de mundo de tipo I, y obras ficcionales, que se adscriben a los modelos de mundo de tipo II y III, y, por otro lado, también entre una ficción llamada tradicionalmente realista, de otra narración de índole fantástica. Esta última distinción la aclara más intensamente Tomás Albaladejo con el concepto de mimesis. Este autor concibe el término, tan complejo y de tan distintas interpretaciones según diferentes contextos culturales, desde la relación de similitud que se establece al identificar un objeto con otro. Considera la mimesis como intrínseca de la estructura de conjunto referencial de las obras pertenecientes al modelo de mundo de tipo II, puesto que, en la construcción del texto, la mimesis obliga, por una parte, a la diferenciación

respecto al mundo real efectivo, pero, por otro lado, ha de ser susceptible de formar parte del mismo.

Entonces, las obras integradas en el modelo de mundo de tipo III no cumplen este requisito de la mimesis a la hora de ser construidas e interpretadas por el lector. Además, estaríamos hablando de una ficción no mimética que se rige por sus propias reglas de coherencia interna. Con ello, las obras fantásticas, las obras de ciencia ficción y las obras de lo maravilloso y sobrenatural generan una organización propia de justificaciones de los elementos semánticos de las estructuras de conjunto referencial. Estas justificaciones son precisamente las que permiten explicar seres, estados, procesos, acciones e ideas diferentes de los del mundo real efectivo y no compatibles (Albaladejo, 1991: 92).

Estas obras no miméticas, basadas en el modelo de mundo de tipo III, Fernando Ángel Moreno, en su libro *Teoría de la literatura de ciencia ficción, poética y retórica de lo prospectivo* (2010a), las inscribe en lo que él denomina géneros proyectivos, caracterizados por, como indica su nombre, proyectar modelos de mundo no coincidente con la realidad empírica. Este autor enumera cuatro en su clasificación: lo fantástico, lo maravilloso, la ciencia ficción y lo prospectivo. Estos géneros comparten, por tanto, “ciertos mundos con contextos socio-culturales no verificables empíricamente, es decir, su naturaleza de ficción proyectiva. Y también que estos mundos funcionan estéticamente a partir de una simbología anclada -como todo fenómeno no humano- en el mundo real” (Moreno, 2010a: 95).

Es obvio que la partición aquí señalada no es más que una frontera delimitadora para acercarse al género que atañe a esta investigación, y que permite diferenciar entre las obras que construyen mundos ficcionales análogos al mundo real y las que se alejan del mismo. No obstante, no es más que una separación dentro de un *continuum* fictivo, pues

siempre surgen, o surgirán, obras que desestabilicen esta concepción de estudio de las obras literarias.

Por ejemplo, dentro de esta frontera, resulta difícil encasillar las obras pertenecientes al realismo mágico, como *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, u *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias. En estas obras aparece una mezclanza de realidad y fantasía, un mundo ficcional semejante al nuestro pero donde se desnaturaliza lo real y se naturaliza lo insólito. Así, mediante herramientas narrativas realistas, se presentan acontecimientos insólitos o fantásticos como propios de un mundo en el que el lector se reconoce, con lo cual plantean una percepción de la realidad diferente a la canónica del empirismo donde todo tiene que tener una explicación según los conocimientos de los que dispone actualmente el ser humano. Y con ello se pone en duda esta clasificación aquí expuesta.

Por tanto, esta diferenciación entre la literatura realista y los géneros proyectivos debe entenderse desde un punto de vista descriptivo, nunca prescriptivo. De este modo, dicha frontera se concibe como una delimitación móvil, como son también la naturaleza de los géneros, etiquetas que deben servir de herramientas críticas y creativas, pero nunca usarse de forma constrictora o restrictiva. Llegado a la supracategoría literaria denominada bajo la etiqueta de géneros proyectivos, se abre la labor de ofrecer una diferenciación de los mismos. Para esta labor, Fernando Ángel Moreno, en el libro antes citado, se apoya en herramientas teóricas de índole pragmática como son el pacto de ficción, el horizonte de expectativas del lector y las marcas de ficcionalidad (Moreno, 2010a: 68-70).

Entiende el «pacto de ficción» como el acuerdo que el lector establece con el texto ficcional a través del cual debe entender los hechos que se le relatan como si sucedieran

de verdad delante de él. Es lo que el poeta y crítico romántico inglés Samuel T. Coleridge llamó «willing suspension of disbelief» (Coleridge, 1817: 169), que ha sido traducido al español como «suspensión voluntaria de la incredulidad». Ello permite no cuestionarse la irrealidad de la trama de los géneros proyectivos y medirlos por otro tipo de herramientas como la verosimilitud del mismo, es decir, el hecho de que dichos acontecimientos sean coherentes consigo mismos dentro del universo ficcional.

En segundo lugar, se encuentra el término de «horizonte de expectativas», que entiende la capacidad del lector para afrontar el pacto de ficción y que tiene mucha relación no sólo con el modelo de ficcionalizar propio de cada género, sino con la concepción cultural de cada época histórica. Son los modelos de creación ficcional los que configuran el pacto de ficción, y con esa oferta la capacidad receptora del lector (Jauss, 1970: 57). Por lo tanto, el horizonte de expectativas comprende las posibilidades que tiene el lector para afrontar el texto y que dependen de su experiencia y educación literarias.

Imaginemos un caso particular, imaginemos un lector que nunca se han enfrentado a una obra de algunos de los géneros proyectivos, por ejemplo, *El hobbit* (*The Hobbit*, 1937), de Tolkien. Seguramente, tendrá dificultades para comprender que en su comienzo se le esté relatando que un ser pequeño, de la estatura de un niño, viva dentro de una colina, a la cual van llegando varios enanos, hasta un total de trece, y que su mayor preocupación sea qué ofrecerles para comer a todos porque su despensa no está repleta de comida. Dicha situación poco tiene que ver con las que está acostumbrado a encontrar en los textos ficcionales que suele leer.

Finalmente, el tercero de los aspectos mencionados, las «marcas ficcionales», también denominadas signos de la narratividad (Barthes, 1966: 28), hacen referencia a la



coherencia interna de las narraciones. En las obras realistas la ficción destruye el pacto ficcional si comete la imprudencia de incurrir en un error a la hora de plasmar el mundo empírico. En cambio, en opinión de Fernando Moreno, en los aquí considerados géneros proyectivos, dicha naturaleza, que inicialmente debería ofrecer más libertad, también tiene sus límites en aspectos como la psicología de los personajes y los principios de causalidad que desarrollan la trama. En los géneros proyectivos “suele ser más complicado crear y mantener el pacto de ficción por la falta de asideros con la realidad del lector” (Moreno, 2010a: 70). Vistos estos conceptos, se pretende a continuación exponer las particularidades de cada uno de estos géneros proyectivos, diferenciándolos de la ciencia ficción, para derivar finalmente hacia las particularidades del género fictocientífico, con lo cual quedará delimitado el objeto de estudio.

#### 2.2.2. Lo fantástico frente a la ciencia ficción.

En el estudio del género fantástico resulta fundamental la obra de Tzvetan Todorov *Introducción a la literatura fantástica*, publicada en 1972, que aún no siendo la iniciadora de los estudios del género -le preceden otros estudiosos franceses como Louis Vax (1960) y como Roger Caillois (1965 y 1966)-, sí que ofrece un análisis estructuralista de lo fantástico. Su estudio ha sido largamente criticado, pero se puede afirmar con bastante seguridad que su perspectiva ha dominado las investigaciones que en este campo le han sucedido.

Para su definición, parte de la misma premisa que sus predecesores, el hecho de que “en un mundo que es el nuestro [...], se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (Todorov, 1972: 24). Sin duda aquí se

esconde la clave de este género, pues se trata de «la confrontación de lo que es con lo que no es», lo existente con la negación, una realidad empírica con una realidad mayor. Con ello establece una definición más bien extratextual, pues, como se explicaba anteriormente, pone en relación la ficción textual con la realidad del lector.

En el estudio de Tzvetan Todorov también debe destacarse que excluya de lo fantástico tanto la poesía como la alegoría, pues ambos son evocaciones de otro discurso subvertido bajo el que el autor presenta. Es decir, esconden una segunda intención. En el caso de la poesía alega este autor que ésta no implica ficción y esconde sentimientos. En el caso de la alegoría argumenta que en ella se insinúa un segundo sentido y que dicho segundo sentido debe aparecer implícito en el texto, pues, “en caso contrario, se pasa de la simple interpretación del lector, y entonces no habría ningún texto literario que no fuese alegórico, pues lo propio de la literatura es ser interpretada incansablemente por sus lectores” (Todorov, 1972: 62).

En un nivel mayor de concreción, Todorov deja, a su vez, fuera de lo fantástico a lo denominado maravilloso cristiano, pues, como aclararía más tarde Susana Reisz (1989: 195), lo fantástico debe cumplir dos características: 1) estar en contradicción contra las leyes que se empeñan en separar lo natural de lo sobrenatural; 2) no entrar en lo relativamente verosímil que supone, para los sistemas teológicos o creencias religiosas dominantes, que no cuestionan la manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana, un acto de fe en el milagro, de origen divino o mítico. En este aspecto, lo maravilloso cristiano se atiene a un sistema teológico y no se somete a un proceso de incredulidad, pues el hecho insólito o imposible es de origen divino. Un ejemplo claro en las letras hispanas sobre esta diferenciación se puede encontrar entre las leyendas de Zorrilla, como, por ejemplo, “A buen juez, mejor testigo. Tradición de Toledo”, de 1838, y las de

Bécquer, como “El monte de las animas”, de 1861.

No obstante, volviendo al estudio del investigador búlgaro, el problema reside en que Todorov comprende lo fantástico como una vacilación común al lector y al protagonista, que, según la resolución que toma respecto a los hechos sobrenaturales narrados, será otro género. Así establece cuatro resoluciones posibles: lo extraño puro, lo fantástico extraño, lo fantástico maravilloso, lo maravilloso puro.

El primero de los casos difícilmente puede ser calificado como fantástico, pues se trata simplemente de acontecimientos insólitos que pueden explicarse perfectamente por medio de la razón. Producen una reacción de asombro, pero la razón los incluye perfectamente entre los límites de nuestra realidad concebida, con lo cual no se desestabiliza nuestra percepción de la misma.

El cuarto caso, el de lo maravilloso puro, que después Todorov desglosa en varias categorías, es aquel que, relacionado con el cuento de hadas, presenta hechos sobrenaturales como cotidianos en un mundo que no es el nuestro, aunque se le pueda parecer. Este modelo se considera en la presente investigación como un género literario independiente y da lugar al binomio literatura fantástica y literatura maravillosa que defienden otros investigadores como David Roas (2001: 18) y Fernando Ángel Moreno (2010a: 91 y ss.)<sup>15</sup>. Este género se estudia en el apartado siguiente, puesto que no coincide con el género fantástico ni es sus aspectos semánticos, ni en el pacto de ficción que establece el narrador con el lector implícito.

Sin duda, resultan más interesantes las otras dos categorías intermedias -lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso-, que parecen confusas, pero que ambas comprenden lo que aquí se entenderá por fantástico. A la segunda la define Todorov como

---

<sup>15</sup> Esta concepción binómica entre fantástico y maravillosos aparece también en Luois Vax (1960: 6), Roger Caillois (1965: 9-14), Antonio Risco (1987: 25-26) y Javier Rodríguez Pequeño (2008: 131).

la ausencia de explicación de los hechos sobrenaturales, mientras que en la primera de ellas encajona los relatos fantásticos que pretenden dar una explicación a los acontecimientos sobrenaturales relatados, sea mediante drogas, sueño, supercherías, juegos trucados o locura. En esta investigación se considera que dichas explicaciones son una pretensión de insertar lo extraordinario dentro de los límites de la realidad. Pero a pesar de que se intenten razonar y encauzar dentro de la realidad estos acontecimientos inexplicables, es innegable que han desestabilizado, que han trastornado esa percepción de la realidad y han sobrepasado sus límites.

Así, para clarar qué es lo fantástico, se rescatan a continuación a las palabras del investigador español David Roas:

La literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real (Roas, 2001: 8).

Lo paradójico en lo fantástico, frente a otros modelos narrativos, se encuentra en que pretenda subvertir una ficción que presenta como real con elementos fantásticos. De esta forma, el género posiciona la duda dentro de la realidad ficticia, y, por extensión,

desequilibra el mundo empírico del lector. Con ello se sitúa en una postura intermedia entre lo realista y lo maravilloso, sin decantarse por ninguna de las dos posiciones, por lo que se mantiene en una tensión permanente que refleja una noción de choque. Pues, como aclara Rosalba Campra, este...

... choque se produce entre dos órdenes irreconciliables; entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo, y por lo tanto no tendría que haber ni lucha ni victoria. Aquí la intersección de los órdenes significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo. La naturaleza de lo fantástico, en este nivel, consiste en proponer, de algún modo, un escándalo racional, en tanto en cuanto no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición. De aquí nace la connotación de la peligrosidad, la función de aniquilación -o agrietamiento, por lo menos- de las certezas del lector. El mundo fantástico puede ser todo, menos consolador (Campra, 2000: 159-160).

Para conseguir dicho objetivo, se puede establecer el esquema siguiente: primero presenta un mundo inicial A, independiente de un mundo B. Ambos son irreconciliables y conviven en equilibrio. Sin embargo, con o sin motivo, se produce una superposición parcial o total de ambos mundos y se transgreden sus límites. Es el momento de la ruptura, el punto del encuentro con la alteridad, lo inefable, aquello que no se puede representar, razón por lo que aparece en las obras fantásticas como disperso, confuso, fragmentario o caótico. Sin duda, el género ha construido toda una imagería cuyo fin es romper los límites del universo conocido. Además, este momento debe recubrirse con un carácter de verosimilitud, debe esforzarse en mostrarse como real para que el receptor lo acepte. Y como conclusión una vuelta, innecesaria e incompleta, a un equilibrio distinto del inicial. Por ello, como señala Rosie Jackson, “lo fantástico aspira a la disolución de un

orden que se siente como opresivo e insuficiente” (Jackson, 1981: 151).

Por tanto, el género fantástico obliga siempre a una confrontación entre los hechos insólitos que narra y el mundo empírico donde habita el lector, con lo que provoca una incertidumbre al percibir la realidad. Nos hace dudar de nuestra realidad, de la lógica racional que no consigue aprehender lo insólito que se narra en lo fantástico, pues, como afirma Felipe Furtado al concluir su estudio sobre el género, “ao encenar a coexistência de dois mundos totalmente irredutíveis, o fantástico abre em paralelo um debate que, trovando-se afinal entre razão e o seu oposto, toma muitas vezes forma representando o antagonismo entre as potencialidades da especie humana e as limitações que lhe são inerentes ou que provêm de condicionalismo externos” (Furtado, 1980: 134).

De esta forma, demuestra cómo nuestra realidad consiste en una construcción artificial, una limitación ficticia para poder acotar una inmensidad inabarcable al ser humano. Visto así, el género fantástico se yergue como plataforma adecuada para explorar todo aquello que se escapa a nuestra acotada percepción de la realidad y de la complejidad interior del ser humano.

El objetivo de la literatura fantástica es, precisamente, desestabilizar dichos límites, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de lo real que todos compartimos. Pero ahora ya no se trata simplemente de postular excepciones al orden de lo real (como en la narrativa fantástica de otros periodos), sino de revelar su anormalidad (Roas, 2010: 4).

Por ello, esta concepción de la literatura, o este significado de lo fantástico, sólo es aplicable desde la ilustración, momento en que se sitúa su nacimiento, especialmente a partir de los *Gothic Tales* o Novelas de Terror, siendo la pionera *El castillo de Otranto*

(*The Castle of Otranto*, 1764), de Horace Walpole. Cualquier aplicación de los conceptos a la producción literaria anterior, como bien argumenta Ignacio Soldevila Durante, sería un anacronismo, pues no existía esa concepción de fantasía como transgresora de nuestra realidad, siendo fantasía un vocablo con distinto significado (Soldevila, 2001: 30 y ss.).

Ello lo explica David Roas por el cambio de pensamiento que ofrece la mentalidad ilustrada, que pretende explicar el mundo desde la óptica de la objetividad, desde una explicación científica universalizadora, desde la hegemonía de la razón, que propone, por tanto, en el estudio de la naturaleza, desvincular lo real de lo sobrenatural, creando dos planos opuestos. Y en esta perspectiva nace y crece progresivamente la literatura de lo fantástico.

No obstante, llegado el siglo veinte, surge una separación dentro del cultivo del género entre dos modelos. Es aquí donde surgen confrontaciones y donde aparecía la limitación del modelo de análisis de Todorov. Por una parte lo fantástico se vincula fuertemente al terror, y en este ámbito el padre es Howard Philip Lovecraft, quien desarrolló todo un mundo ficcional en sus relatos donde nuestra realidad era superada por un mundo mayor, incomprensible, inaprehensible para el hombre, y dominado por dioses primigenios, entre los que destaca el poderoso e impronunciable Cthulu.

Por otro lado, se encuentra un modelo de lo fantástico diferente. Es el cultivado por autores como Franz Kafka o Julio Cortázar, que Todorov no supo cómo incluir en su obra. Estos modelos son los que Jaime Alazraki defiende como neofantásticos, porque los distingue de sus predecesores decimonónicos por su visión, su intención y su *modus operandi*. Primero, por su visión, pues para el cuento neofantástico el mundo real es una máscara de uno mayor, verdadero destinatario de su narración, que pretende romper el encorsetamiento del primero para vislumbrar el segundo. La intención, pues se constituye

como “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que se escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las cedillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario” (Alazraki, 1990: 277). La metáfora es, por tanto, la herramienta para realizar esa ruptura de los límites de la realidad primera, la descripción de esos “agujeros” de la percepción que tenemos de nuestra realidad. Finalmente, su *modus operandi*, según el cual se introducen elementos fantásticos desde un primer momento, sin una introducción gradual.

Pero lo que aúna estas dos vertientes es el efecto desasosegante que producen, y que en ambos siga conviviendo lo posible con lo imposible. Entonces, la esencia para que se produzca el efecto fantástico es la inexplicabilidad del fenómeno, y dicha inexplicabilidad incluye al lector que compara constantemente el mundo real y el mundo ficcional. Como consecuencia, “su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla” (Roas, 2008: 103).

Las dos vertientes entienden diferentes formas de ruptura de los límites de la realidad. En la vertiente del terror al proponer excepciones a las leyes físicas del mundo, y en la vertiente neofantástica, más cercana a nuestras actuales concepciones del mundo, la ruptura se busca al desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo. Por ello, lo fantástico siempre debe analizarse en relación a las creencias y el conocimiento de la época en que fue concebida la obra. Por ese motivo, en ambos casos, en ambas vertientes, se da la misma prerrogativa, que...



... el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido a ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible (Roas, 2008: 104).

En ambos casos el lector percibe lo imposible como una transgresión de su horizonte de expectativas de la realidad. Lo fantástico provoca una «problematización», el cuestionamiento de la coexistencia entre lo posible y lo imposible que se plantea el lector como indispensable para entender el género. Y esa actitud se da tanto en la vertiente lovecraftiana como en la neofantástica.

A la hora de diferenciarse de los otros dos géneros proyectivo, la ciencia ficción se aleja de este propósito de desestabilización de la realidad, puesto que en las obras más logradas del género se observa la pretensión de dismantelar aspectos tradicionales de la cultura, dado que el género fictocientífico se propone aspirar al replanteamiento de principios culturales. Visto de esta forma, tanto la ciencia ficción como lo fantástico comparten ese fin subversivo. No obstante, la primera difiere de la segunda en herramientas y contenidos. Para empezar, el desasosiego que provoca el dismantelamiento de los sistemas de conocimiento de nuestra realidad se establece a nivel de un personaje. La ciencia ficción, por contra, obliga a una reflexión sobre cuestiones culturales, o sociales, es decir, hacia conceptos mayores, sobre la naturaleza humana.

Indica Fernando Ángel Moreno que mientras la ciencia ficción mantiene una relación de contradicción con la realidad, lo fantástico es antinómico con ella (Moreno, 2010a: 86). Ya se ha expuesto cómo lo fantástico pretende dismantlar los límites de la

realidad tal y como la percibimos, y presentar otra realidad que es contraria, que suplanta la que conocemos. La ciencia ficción, por su parte, pretende hacer pasar lo imposible por posible, lo irreal -por lo menos desde un punto de vista de los medios disponibles en el momento de escritura de la obra- por real. En este sentido, tiene un afán realista, y muchas veces su dirección es opuesta a la que toma lo fantástico.

Esta exposición se puede concretar con un ejemplo tradicional, la diferencia entre dos novelas, por un lado *Drácula* (*Dracula*, 1897), de Bram Stoker, y por otro, *Soy leyenda* (*I Am Legend*, 1954), de Richard Matheson. Ambas tratan el vampirismo, pero en el conocido argumento de la obra de Stoker, el vampiro lo es por una maldición y constituye el elemento rupturista de las leyes del universo en las que se inscribe la novela, puesto que supone un elemento sobrenatural que encierra un simbolismo de deseos ocultos del subconsciente y afán de inmortalidad del hombre.

En cambio, en la obra del norteamericano se buscan explicaciones científicas al hecho y en el final se desvela al protagonista como el extraño, como el inadaptado a una evolución sufrida por la especie humana a causa de un virus que ha convertido a todos en vampiros. El protagonista representa así a la mente retrógrada inadaptada al cambio social. En otras palabras, la novela de Stoker produce ese desasosiego, ese imposible que irrumpe en la realidad, mientras que en la obra de Matheson se propone una especulación de orden social y antropológico sobre el comportamiento humano. En conclusión, como expone la investigadora mexicana Noemi Novell:

La ciencia ficción no provoca el efecto fantástico de desestabilización; interroga y cuestiona la realidad empírica pero construyendo otra realidad a partir de la primera -superpuesta a ella si se quiere, o proyectada como una sombra provocada por una luz emplazada detrás de un objeto-, pero que no confronta a partir de sucesos sobrenaturales

que se inmiscuyen en un texto realista, mimético de inicio. En la ciencia ficción no hay rompimiento con las leyes empíricas (Novell, 2008: 144).

### 2.2.3. La literatura maravillosa frente a la ciencia ficción.

Como se ha indicado más arriba, un aspecto positivo en el estudio de Tzvetan Todorov es la diferencia que establece entre lo fantástico y lo maravilloso, que él llamó maravilloso puro, y que indicó que se trata de obras en las que se relatan acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales. Son, por ejemplo, lugares fantásticos que, como no se conocen, no se ponen en duda. Se mezclan elementos naturales con otros sobrenaturales. Son mundos como el que presenta J. R. R. Tolkien en *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, 1954). En palabras de Todorov:

Existe finalmente un «maravilloso puro», que, como lo extraño, no tiene límites definidos. En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud, hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de los acontecimientos (Todorov, 1972: 46).

Finalmente es el término maravilloso el que suele aceptar la mayor parte de la crítica actual, aunque no acaba de haber uniformidad al respecto, como se observará más adelante. Esta vertiente es, actualmente, por parte de los lectores, confundida por hiperonimia con el género fantástico en su totalidad. Además goza de gran viveza en el mercado editorial. En gran parte, se trata de obras de carácter juvenil, y constituidas en

forma de saga, donde destacan *Harry Potter* (1997-2007) de J. K. Rowling; *Historias de Terramar* (*Earthsea Fantasy Novels*, 1968-2001), de Ursula K. Le Guin; *Las crónicas de Narnia* (*The Chronicles of Narnia*, 1950-1956), de C. S. Lewis; la aún inacabada *Canción de hielo y fuego* (*A Song of Ice and Fire*, 1996), de George R. R. Martin; *Krabat y el molino del diablo* (*Krabat*, 1971) de Otfried Preussler; y la española *Memorias de Idhún* (2004-2006), de Laura Gallego.

En todas ellas se mantiene el elemento común de que los hechos se sitúen en un mundo totalmente imaginario, que no se corresponde con nuestra realidad empírica más allá de que el lector pueda reconocer acciones en el mismo, compuestas por tópicos que le valen de punto de apoyo, y donde se mezcla lo natural y lo sobrenatural. Esta literatura maravillosa proviene principalmente del modelo los cuentos de hadas, que Louis Vax denominaba ficciones feéricas (Vax, 1960: 6). Así, cuando Susana Reisz estudia este modelo, al que también denomina con la terminología de Vax, se propone diferenciarlo de lo fantástico. Para ello expone Reisz:

Las ficciones feéricas se diferencian de las fantásticas en el hecho de que los imposibles que en ellas aparecen como fácticos corresponden a formas convencionalizadas de representación de manifestaciones sobrenaturales en el mundo natural, formas que, además, llevan implícita la marca de su carácter imaginario y que, por ello mismo, no son puestas por los receptores -a menos que se trate de niños- en relación inmediata con el mundo de la experiencia (Reisz, 1989: 200).

Se propone una distancia insalvable entre el mundo ficcional y la realidad empírica del lector implícito, y ambas realidades no se superponen. Puede suceder, como en el caso de *Crónicas de Narnia* (*The Chronicles of Narnia*, 1950-1956), de C. S. Lewis, o en *La*

*historia interminable* (*Die Unendliche Geschichte*, 1979), de Michael Ende, que los protagonistas pertenezcan inicialmente a la realidad del lector, pero después dan el paso al mundo fantástico. Es un salto de la imaginación, muchas veces por pretensión evasiva, y esa realidad inicial permanece inalterable, sus actos sólo repercuten en el mundo imaginario.

En ese mundo ficcional, los elementos de referencia, como seres mitológicos, objetos mágicos, seres imaginarios, etc, adquieren un carácter de existencia indudable, forman parte de la naturaleza de ese mundo y los personajes no se asombran ante estos sucesos imposibles en nuestra realidad empírica, pues forman parte de su cotidianidad.

En este aspecto, aportó interesantes perspectivas el escritor inglés J. R. R. Tolkien, en una conferencia que dio en 1939 y que tituló “Sobre los cuentos de hadas”. Aquí indica que el autor debe erigirse en subcreador que genera un mundo ficcional Secundario distinto del Primario, la realidad efectiva, y que debe mantenerlo gracias a una coherencia interna que genere con el lector una «suspensión voluntaria de la incredulidad», es decir, como ya se comentó más arriba, un estado mental que permita percibir los hechos narrados como verdaderos dentro de la ficción que los contiene. Esta suspensión voluntaria de la incredulidad tiene relación con el anteriormente mencionado pacto de ficción, pues supone la aceptación del lector del registro en el que se le presenta el mensaje literario.

El hacedor de narraciones se demuestra un exitoso «sub-creador». Constituye un Mundo Secundario al cual otra mente puede acceder. Lo que relata es «verdad» en su interior; se ajusta a las leyes de ese mundo. Por lo tanto uno lo cree, cuando está, por así decirlo, dentro de él. En el momento en que aparece la duda, se rompe el hechizo; la magia, o mejor dicho, el arte ha fracasado. Y uno retorna al Mundo Primario, mirando desde fuera el pequeño y

abortivo Mundo Secundario (Tolkien, 1983: 162).

La herramienta que sirve para tal función es la fantasía, que Tolkien concebía como una actividad connatural al hombre, una fuerza que pretende domeñar lo inusitado, que le permite erigirse en creador y re-crear la naturaleza. Con ello el autor detenta el poder de otorgar a las criaturas de ficción la consistencia interna de realidad en ese mundo Secundario que se presenta en solución de discontinuidad y extrañamiento respecto al Primario, que constituye nuestro mundo empírico<sup>16</sup>.

Esta fantasía provoca en los cuentos de hadas una renovación, una evasión y un consuelo, según el escritor y filólogo inglés. La renovación se produce porque la fantasía rompe con la percepción de lo cotidiano, y nos devuelve al asombro inicial por el mundo, con lo que, se puede afirmar, actúa como liberadora de los sentidos. La evasión, que él presenta sin carga peyorativa, junto a la fantasía, no deja de presentar modelos que tienen relación con la vida real. Finalmente, la tranquilidad, que viene dado por el final feliz característico de la gran mayoría de la literatura maravillosa.

Para diferenciar este modelo de lo fantástico, Irène Bessière lo explica al decir que el cuento de hadas “representaría el alma sometida a los poderes benéficos superiores; [mientras que lo fantástico representaría] la lucha del ser sublevado y aliado a los poderes inferiores contra los poderes superiores” (Bessière, 1974: 85-86). En otras palabras, los personajes del cuento de hadas quedan sometidos voluntariamente a las reglas mágicas de la realidad que les domina, mientras que en lo fantástico dicha realidad del personaje se rompe y éste se resiste a la ruptura de las leyes naturales. Por su parte, Antonio Risco,

---

16 En verdad todas las ficciones presentan un mundo secundario distinto del primario, pues ello debe a su naturaleza fictiva, es decir, inventada, no real. Pero en este caso Tolkien habla de un mundo diferente del primario, no una recreación del mismo, un sometimiento a sus leyes, sino que indica que los cuentos de hadas y, por extensión, su propia obra, realizan una re-creación de todo el universo ficcional, que se presenta como un modelo diferenciado del mundo empírico. Es el movimiento al que se puede denominar como “extrañamiento” (Suvin, 1979: 25-29).

para diferenciar entre lo fantástico y lo maravilloso, alega:

La diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico, caracterizando la primera manera como aquella que sitúa de golpe al lector en un ámbito donde la manifestación de los fenómenos extranaturales no se problematizan, por lo que, de algún modo, se muestran como naturales en ese medio, fundamentalmente diferente, entonces, del suyo. Así, el conflicto que plantean se establece sólo con el lector en su visión del mundo -la vigente en su medio, ha de entenderse-, no con los personajes que los presencian o los viven, ya que éstos pertenecen a otra esfera, regida por otra normalidad. Si ellos los problematizaran de alguna manera, sorprendiéndose, por poco que sea, de la naturaleza de tales fenómenos, la obra de referencia correspondería ya a lo fantástico (Risco, 1987: 25-26).

En definitiva, y como conclusión, la literatura maravillosa no se plantea las leyes que gobiernan el funcionamiento del mismo, mientras que lo fantástico se propone expresar un problema en las leyes y normas que rigen la naturaleza y la realidad. De esta manera, no plantea ese efecto desasosegante en la aparición de lo sobrenatural, sino que, por lo general, es acogedor.

Con respecto al género fictocientífico, la mayoría de los autores consideran que la diferencia principal entre la literatura maravillosa y la ciencia ficción, dado que ambos comparten mundos totalmente imaginativos, separados de la realidad empírica del lector, es que en la ciencia ficción ese mundo queda explicado mediante las leyes de la razón, o mediante los conocimientos científicos o pseudocientíficos actualmente disponibles. Además, en el mundo imaginativo de la ciencia ficción el lector puede reconocer su propia realidad como punto de partida.

Fredric Jameson, gran estudioso de la ciencia ficción y uno de los más conocidos

analistas de la posmodernidad, dedica uno de sus artículos a la diferencia entre ambos géneros, aunque él considera lo que aquí se ha denominado literatura maravillosa como fantástica, pero no cabe duda que se refiere sobre todo a las obras de espada y brujería. Él establece dos *differentiae specifica*e, que son la organización de lo maravilloso en torno al binario ético del bien y el mal, y la función fundamental que asigna a la magia.

Como expone Jameson (2005: 79-95), la magia no es un recurso argumental fácil, y en ese aspecto se opone a la ciencia ficción, donde se exploran las restricciones arrojadas por la propia historia, mientras que en la fantasía se celebra la capacidad y libertad humanas, omitiendo las restricciones históricas. En esa visión de degradación histórica, se potencian las viejas costumbres y la vieja sociedad. La magia en la fantasía organiza el imaginario medieval, es la búsqueda de poder de los grandes magos, reproducción de una lucha mayor, total, del bien contra el mal. La magia se yergue en la componente problemática en la espada y brujería, es una regresión a una era pretecnológica. Esta idea se puede observar, a modo de ejemplo, en la diferencia entre la tradición caballeresca de Gondor o el proceso de industrialización llevado a cabo por los orcos en Mordor en *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, 1954), de Tolkien.

La ciencia ficción no basa su imaginario en estos criterios de orden mítico, sino que la argumenta sobre tecnología y conocimientos humanos, principalmente científicos, puesto que “el papel de la cognición en la ciencia ficción despliega así inicialmente las certidumbres y las especulaciones de una era científica racional y laica” (Jameson, 2005: 86). Además, como se observará a continuación, su pretensión escapa del binario ético del bien y el mal para plantear al lector reflexiones sobre su propio mundo.



#### 2.2.4. La ciencia ficción.

Un tópico en todo comienzo al definir la ciencia ficción pasa por señalar que no existe una definición unívoca, como se observa, por ejemplo, en la variedad de definiciones compiladas por Daniel Link en *Escaleras al cielo, utopía y ciencia ficción* (1994), con propuestas de Isaac Asimov, Raymond Williams, Michel Butor, Eric Rabkin, Umberto Eco, etc. Tampoco hay consenso para señalar cuál es su nacimiento. Sobre esta cuestión, la discusión se centra en si el género es previo a la etiqueta que le da nombre o si cuando se la nomina nace. Algunos, imbuidos en labores arqueológicas, registran antecedentes desde la antigüedad griega, como en Luciano de Samosata y su *Historia Verdadera* (siglo II d. C.), donde se realiza un viaje fantástico a nuestro satélite, el cual aparece habitado.

Casi todos los investigadores consideran que el más importante de los predecesores del género es *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley (Aldiss 1973: 7-39; Cavallaro 2001: 2). Se diferencia de sus precedentes de novela gótica porque en ella lo sobrenatural se justifica en una investigación científica y el monstruo, incomprendido, se erige como representante de virtudes humanas, mientras que el científico, obsesionado, representa los defectos del hombre, aunque también posea la capacidad del ser humano de rebasar los límites establecidos, en este caso creando vida. De ello se puede observar que va configurando una intrincada simbología que tendrá mucha influencia en la ciencia ficción posterior. A este aspecto puede añadirse la conversión del monstruo en mito<sup>17</sup>, hasta el punto de usurpar la identidad del creador. Es una obra cuya fabulación ha traspasado el umbral de lo estrictamente literario para transformarse en el material de un nuevo y

---

<sup>17</sup> Sobre la imagen de Frankenstein como mito moderno, se recomienda el estudio de Pilar Vega Rodríguez (2002).

moderno desarrollo mítico donde se ponen de manifiesto los peligros que acechan a la nueva sociedad tecnológica (Vega Rodríguez, 1999: 872).

Pero en esta investigación se partirá de una postura nominalista según la cual el género no existe, por una parte, hasta que se le da nombre, es decir, hasta que el editor estadounidense Hugo Gernsback, en 1926, en un editorial de la revista que creó, *Amazing Stories*, decidió usar el famoso conjunto de dos vocablos que sería después vilipendiado repetidas veces, pero que sigue regentando el género: “*science-fiction*”. Con ello Gernsback quería referirse a relatos cuya imaginación se sostenía sobre una argumentación científica. De esta forma, estaba intentando nombrar una conciencia de creación literaria distinta, y esa fórmula estaba siendo desarrollada por muchos autores, cuyo principal exponente, y por ello considerado padre del género, es el inglés Herbert George Wells.

Por otra parte, con la acción de Gernsback debe entenderse que existía ya en ese momento un consenso entre receptores, lo que Fernando Lázaro Carreter puntualizaba con la idea de los lectores que “han sintonizado gustos” (Lázaro Carreter, 1976: 114). Así se entiende que Gernsback tan sólo impone un nombre a un modelo literario que se realizaba bajo unas herramientas e ideales estéticos propios, cultivado por diversos autores, y con un público receptor que solicitaba obras con dichas características.

Desde este punto de vista, considero que todos los antecedentes del género, muchos de carácter ilustre, a los que Brian Aldiss llamó *Pilgrin Fathers* (Aldiss, 1973: 57-80), son pretensiones, en la mayoría de las ocasiones, de dotar al género de «nobleza» literaria frente a muchas acusaciones que la crítica tradicional le venía dirigiendo. Lo importante de estas visiones es que sitúen al género como proveniente de lo fantástico. Ello supone que en narraciones maravillosas, que se vienen fundamentando en los géneros de la utopía

y de los viajes extraordinarios, se introducen dos factores que cambian la concepción y desarrollan una nueva vía que fecundan en este género literario: por un lado la ciencia, la búsqueda de verosimilitud a dichas fantasías a través de parámetros científicos, como hace Johannes Kepler en *Somnium* (1634) o Francis Bacon en *Nueva Atlántida* (1627); y por otro, el concepto del tiempo, el alejamiento en el futuro para introducir las sociedades imaginarias, donde se sitúan las sátiras de este género, como hace Edward Bellamy en *El año 2000* (*Loocking Backward*, 1888).

Esta tendencia culmina en Hebert George Wells, quien, en 1895, publica *La máquina del tiempo* (*The Time Machine*), donde realiza una extrapolación a partir de la sociedad industrial y victoriana de su época y presenta un mundo futuro donde la alta burguesía ha degenerado en una especie anclada en una infancia perpetua y abandonada al hedonismo, los Eloi, mientras que los proletarios se han convertido en caníbales cavernícolas que guardan los conocimientos y la tecnología bajo tierra, los Morlocks. Con ello Wells realiza un «aviso para caminantes», y en dicho aspecto reside uno de los fundamentos de la ciencia ficción.

Sin embargo, para llegar a conclusiones de dicho calibre, ha de entenderse primero cuál ha sido la historia de la crítica fictocientífica. Para ello, en julio de 1999 la revista académica más prestigiosa sobre el género, *Science fiction Studies* (SFS a partir de ahora), publica un ejemplar dedicado íntegramente a esta cuestión y compuesto por cuatro artículos principales, firmados, respectivamente, por Arthur B. Evans, Gary Wesfahl, Donald M. Hassler y Veronica Hollinger.

El primero se centra en comentarios críticos sobre las obras consideradas de «proto ciencia ficción», es decir, lo antecedentes que preceden a la etiqueta de Gernsback, los *Pilgrim Fathers*. Este artículo es interesante por la cuestión antes comentada, porque

señala la vinculación del surgimiento del género con la preocupación por la verosimilitud científica de las fantasías imaginarias y por la perspectiva de trasladar dichas fantasías o en el espacio, fuera de nuestro planeta, pues este ya estaba totalmente explorado, o hacia el futuro, siempre oscuro, misterioso e incierto. Ello lleva al autor a concluir diciendo:

The commentaries of these (often forgotten) early critics are of special value principally because the first expressed many -if not most- of those concerns that would later become central to the sf criticism of the twentieth century: the impact of science and technology on human values, the logistics of travel, the shifting boundaries between the real and the imagined, the portrayal of the alien 'other', and the possible futures of our world (Evans, 1999).

#### 2.2.4.1. La crítica popular.

El segundo de los artículos del mencionado número de *SFS* (Wesfahl, 1999), se centra en la crítica popular hasta 1980, puesto que dentro de la ciencia ficción se da un fenómeno peculiar: el asociacionismo de los aficionados, el *fandom*<sup>18</sup>, y su participación en discusiones y críticas que determinan los productos literarios. Resulta imposible para cualquier investigador, y un fracaso si no lo hace así, examinar el género sin acudir a las valiosas fuentes de la crítica popular.

Gary Wesfahl establece varias épocas en su artículo. La primera, la era de los *pulp*, la formación del *fandom* y la publicación de *fanzines*. Después la aparición de los críticos en el *fandom*, personas con formación literaria que realizan críticas y pequeños estudios bibliográficos. Y finalmente se detiene en la emersión de la crítica académica.

Así, en la primera parte, durante el apogeo de las revistas *pulp*, destaca Westfahl las

---

<sup>18</sup> El *fandom*, o dominio del fan, es el nombre que recibe ese asociacionismo de aficionados del género, que se reúnen en convenciones, encuentros o tertulias y discuten sobre el mismo.

ideas de los editores Hugo Gernsback, y posteriormente, John W. Campbell, Jr. El primero de ellos hizo triunfar sus presupuestos y visión del género a través de sus editoriales durante los años en que dirigió *Amazing Stories*, desde 1926 a 1929. En ellos no sólo propuso y defendió el nombre de “*science-fiction*”, sino también sus características y potencial como un género literario nuevo: entretenimiento, capacidad didáctica y verosimilitud científica. Ésta última es la que más discusión ha acarreado a través de la historia de la ciencia ficción, pues durante largo tiempo se ha entendido el género a través del primero de los vocablos que lo nombra, ciencia, relegando la particularidad del segundo, ficción, quien en realidad constituye su verdadera naturaleza. Siempre se ha de tener en mente el siguiente axioma: ciencia ficción no es ciencia, sino ficción.

La renovación en la ciencia ficción llegaría con John W. Campbell, Jr., editor de *Astounding Science Fiction*, que se codearía de una serie de escritores con mayor destreza literaria y trabajos donde primaban los juegos lógicos. Sin denigrar la cualidad científica, potencia la buena escritura y mejora las caracterizaciones de los personajes. En sus ideas sobre el género, sigue en buena medida las posturas de Gernsback. Además, para otorgar prestigio a la ciencia ficción, quiso señalar los precedentes ilustres arriba mencionados y que aquí anteriormente he etiquetado como «proto ciencia ficción». Llegado a este punto, Westfahl señala:

After 1950, such a narrow focus is no longer possible, for from 1950 to 1980 there were many influential commentators talking about science fiction, and all of them played a role in the tradition and deserve some attention [...]. Accompanying this explosion, many new commentators of note emerged, and these can be roughly grouped into four categories: new magazine editors, book reviewers, anthologists, and editors and authors of books about

science fiction (Westfahl, 1999).

Entre la labor crítica no se puede pasar por alto ni la de Damon Knight ni la de James Blish, pues ambos aportan una serie de renovaciones a la crítica popular del género: se identifican a sí mismos como críticos, como una profesión reconocida; promueven metodologías de análisis para realizar una críticas más objetivas y razonadas, es decir, establecen una conciencia de profesión; y denigran las obsesivas explicaciones científicas y la falsa cualidad predictiva del género, para centrarse en el análisis de cuestiones literarias.

También hay que destacar las primeras antologías que se publican de ciencia ficción, las cuales verán un progresivo incremento en los años siguientes que no se ha detenido hasta la actualidad, y la publicación de estudios críticos y bibliografías, cuyo precedente es *The Science Fiction Handbook* (1953), de L. Spregue de Camp (en Westfahl, 1999).

There was an ongoing concern for the literary history of science fiction that on the one hand led to massive bibliographical compilations and on the other hand inspired some, anticipating the expansiveness of later academics, to incorporate much of the history of Western literature into the field [...] There were efforts to explain the purpose of science fiction tentative explorations of science fiction in other media (film, radio, television), and complaints about the dismissive attitudes of outside critics. Overall, these various contributions are best viewed as continuations of the tradition of fanzine commentaries (Westfahl, 1999).

Como repercusión de los *fanzines* y revistas de género, cabe destacar la revolución

que produjo en la ciencia ficción en los años setenta el movimiento denominado *New Wave* o Nueva Ola, que comienza cuando Michael Moorcock se hizo cargo de la revista inglesa *New Worlds* y empezó a publicar toda una serie de obras de carácter más experimental. Con ello abre la puerta a un nuevos escritores más preocupados por cuestiones lingüísticas que sus predecesores y que amplían las temáticas al incluir tramas basadas más en ramas de las ciencias humanas que de las ciencias físicas. Esta tendencia también se vio representada en Estados unidos en la figura destacada de Harlam Ellison. La propuesta de ellos fue defender, como alternativa a ciencia ficción, el término de «ficción especulativa» (*speculative fiction*, que abreviaban como *sf*). Dicho término proviene del escritor estadounidense Robert A. Heinlein, que definió la ciencia ficción de la siguiente forma:

Science fiction is speculative fiction in which the author takes as his first postulate the real world as we know it, including all established facts and natural laws. The result can be extremely fantastic in content, but it is not fantasy: it is legitimate -and often very tightly reasoned- speculation about possibilities of the real world (en Novell, 2008: 183).

Este término ha supuesto una de las propuestas más exitosas frente al impuesto por Hugo Gernsback y ya implantado en todas partes, pero no llegó a sobreponerse a su predecesor, tan sólo se ha relegado para nombrar una especificación creativa dentro de la ciencia ficción, como se verá más adelante.

Otra definición que merece destacarse es la que acuñó Judith Merrill al destacar a la ciencia ficción como la literatura de la imaginación disciplinada (en M. Barceló, 1990: 36). La imagen se colma de belleza, y en verdad pretende referirse a la anodina cualidad

del género de convertir una ficción imposible, fantástica, en una ficción plausible. Pero bien mirado, imaginación disciplinada puede aplicarse a toda la literatura en general, pues toda es ficción, y toda se transmite en forma de mensaje a través del filtro de un código. Ambos establecen los límites de la imaginación del emisor o autor, pues si el autor fuera más allá de los contenidos que el receptor puede comprender, o jugara con el código, variándolo enormemente para adecuarlo a su pretensión, pecaría de escribir una obra ininteligible y/o ilegible. Finalmente, concluye Westfahl con la relevancia de las contribuciones realizadas por los aficionados de la ciencia ficción, las cuales resultan muy interesantes en los estudios del género:

I believe that the commentaries produced by the loving and devoted members of the science fiction community, considered collectively, are every bit as interesting and stimulating as those produced by members of the academic community. And those who ignore the popular tradition will be forever hampered in their efforts to understand the genre of science fiction (Westfahl, 1999).

Así, en España, a modo de ejemplo, la contribución más importante de los aficionados a los estudios del género es una recopilación de artículos realizada en 2002 con el título *La ciencia ficción española*. Tal y como se indica en el prólogo, este libro pretende...

... contribuir al estudio de la ciencia ficción española. No es una historia de nuestra ciencia ficción (carece para ello de la necesaria unidad y homogeneidad), pero sí trata sobre la historia de nuestra ciencia ficción. Su título, *La ciencia ficción española*, puede parecer un tanto pretencioso, pero en realidad es de lo que se ocupa el libro, sin pretender con ello



agotar la materia (Martínez de la Hidalga, 2002: 15).

Las apreciaciones y la información aquí recogida resultan una fuente de indudable valor para cualquier investigador en este campo, así como la relevancia de la exhaustividad recopilatoria de datos de las colecciones del género publicadas en España, realizada por Jorge Tarancón Gimeno (2002: 451 y ss.). Ello indica cómo no se puede pasar por alto a la crítica popular en la ciencia ficción, pues aportan un diálogo con la comunidad académica, que se fue afianzando en Estados Unidos a partir de los años setenta, y más recientemente en España.

#### 2.2.4.2. El ámbito académico.

Todo esto sucede a la vez que, por otro lado, se va conformando el ámbito académico a partir de trabajos aislados de investigadores que estudiaban la ciencia ficción como una vida profesional paralela, y donde cabe destacar nombres como Majorie Hope Nicolson o Thomas D. Clareson (Hassler, 1999). En este punto tuvo especial repercusión la obra del crítico Kingsley Amis, *New Maps of Hell*, que vio su traducción al español seis años después como *El universo de la ciencia ficción*. Aquí Amis ofrece una definición del género que ha gozado de cierta aprobación y perdurabilidad:

Ciencia ficción es aquella forma de narrativa que versa sobre situaciones que no podrían darse en el mundo que conocemos, pero cuya existencia se funda en cualquier innovación, de origen humano o extraterrestre, planteada en el terreno de la ciencia o de la técnica, o incluso en el de la pseudociencia o pseudotécnica (Amis, 1960: 14).

En esta definición Amis limita el género a su forma narrativa, existiendo también una práctica del mismo en forma poética y también dramática. Por otra parte, ya indica que el mundo representado en la ficción no coincide con el mundo empírico del lector, lo que muestra una justificación de la inclusión que se ha hecho de la ciencia ficción como género proyectivo. Finalmente, también señala la característica de un filtro científico, técnico, pseudocientífico o pseudotécnico, indicando que, como ya se ha puntualizado, la ciencia ficción no es ciencia, sino ficción, y que no se puede basar la crítica del género en sus aciertos o errores de aplicaciones científicas a la hora de desarrollar el universo ficcional.

En su ensayo, tras un repaso de la historia del género, desechando esa falsa pretensión de buscar antecedentes honorables, Amis pretende establecer una clasificación del género a partir de la importancia del inconsciente y del deseo utópico a la hora de construir las obras fictocientíficas, y termina exponiendo las posibilidades de desarrollo futuro del género. Resulta destacable que Amis, con un extenso conocimiento de la ciencia ficción, y reconocido lector y crítico de la misma, exponga en su libro muchos de los presupuestos que después desarrollará y defenderá el movimiento de la *New Wave*. A pesar de la correcta bibliografía que aparece al final, la obra ya ha quedado desfasada, no sólo desde el punto de vista histórico, sino por las venideras prácticas y modelos críticos que se desarrollará en el estudio de la ciencia ficción.

En España, en esta exposición de académicos pioneros, y por los mismos años, en concreto en 1972, se publica un estudio del hispanista Juan Ignacio Ferreras, *La ciencia ficción, hacia una interpretación de una novela marginal*<sup>19</sup>. La obra está dividida en tres secciones: mediaciones, definiciones e informaciones. En primera instancia, Ferreras

---

19 Sobre esta obra opina el crítico y periodista Julián Díez que, “aunque limitado por la rigidez de sus juicios, es un libro creativo en sus ideas y digno de una lectura reposada aunque sólo sea como fermento para una discusión fértil” (Díez, 1997).

pretende definir ciencia ficción diferenciándolo de géneros afines, como son la novela de terror, la novela científica, la novela de política ficción, la *space-opera*<sup>20</sup> y la novela fantástica, y luego de otras circunstancias mediadoras del género como las sociohistóricas y las socioeconómicas. En la segunda parte ofrece definiciones de ciencia ficción y de sus diferentes subgéneros, como la utopía y la distopía. Y en la última parte recopila una bibliografía y un índice de autores.

Respecto al primero de los tres puntos que analiza Ferreras, ya me he referido más arriba a las diferencias entre lo fantástico y la ciencia ficción, y lo mismo respecto a la literatura de terror. Sobre la anticipación política o política ficción, Ferreras indica que la diferencia se debe a que, en la segunda, la sociedad futura que proyecta la obra viene determinada por la defensa a ultranza de un sistema político en detrimento otro sistema, antagónico, ambos existentes en la época del autor (Ferreras, 1972: 40-46). Por lo tanto, la evasión en el tiempo es sólo un pretexto para un ensayo político. En las obras de ciencia ficción, no existe una decantación tan evidente hacia las posturas políticas, sino que más bien son una extrapolación reflexiva sobre los modelos de gobierno, la naturaleza social del hombre, etc. Véase, por ejemplo, la diferencia entre la ambigüedad dominante en *Los desposeídos* (*The Dispossessed*, 1974) de Ursula K. Le Guin<sup>21</sup>, y la determinación ideológica de cualquiera de las anticipaciones políticas escritas en España en la época de la transición, como algunas de cuyo argumento da mención Sáiz Cidoncha en su tesis *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España* (Saiz Cidoncha, 1988: 392 y ss.).

---

20 La *space-opera* es la traslación de motivos de una novela de aventuras a escenarios y temas propios de la ciencia ficción, muchas veces con personajes arquetípicos como el héroe, la princesa o el villano, y un carácter maniqueo que se resuelve con la reafirmación de los valores hegemónicos o dominantes en la sociedad del autor, defendidos por y encarnados en el protagonista.

21 Se trata de una novela en la que la autora lleva al extremo preocupaciones sobre el taoísmo, el feminismo y la liberación sexual. Es, probablemente, una de las últimas novelas importantes de la ciencia ficción que se pueden adscribir a la etiqueta de utopía (Díez, 2001: 156).

Por parte de la novela científica, cuyo principal exponente es el francés Jules Verne<sup>22</sup>, se diferencia de la ciencia ficción en que, mientras la primera construye su novela alrededor de una innovación científica, que se convierte en el verdadero protagonista, la segunda se vale de la innovación científica como pretexto para desarrollar una reflexión sobre la naturaleza y el pensamiento humano. Es decir, en la obra fictocientífica hay una extrapolación, desde un elemento actual se deriva un mundo imaginario que sirve de especulación sobre la especie humana. A través de esta óptica se puede observar la diferencia entre dos obras como *De la Tierra a la Luna* (*De la Terre à la Lune*, 1865), de Verne, y *Los primeros hombres en la Luna* (*The First Men in the Moon*, 1901), de H. G. Wells.

Para la novela científica, nuestro mundo continúa siendo el mejor de los mundos posibles, e incapaz de proyectar en un futuro utópico una de las relaciones determinantes de nuestra sociedad, como lo hace la ciencia ficción, se contenta con jugar en el futuro, con algunos de los juguetes científicos de nuestra sociedad (Ferrerías, 1972: 24).

No obstante, más interesante es la defensa de Ferrerías de separar la *space-opera* del género de la ciencia ficción. El autor considera, de forma peyorativa, que la *space-opera* es el contagio que la novela de aventuras realiza sobre la ciencia ficción, construida por unas fórmulas fijas y más relacionado con la paraliteratura que con la literatura. En verdad, esta visión se puede aplicar a los comienzos de la *space-opera*, pero sin duda,

---

<sup>22</sup> No todas las obras de Verne son novelas científicas, carentes de extrapolación, algunas presentan mayor complejidad, como el caso de *20.000 leguas de viaje submarino* (1869), con el complejo personaje del capitán Nemo, o, ya en su etapa final, abrumado por una visión más desencantada por el progreso científico, el relato breve *El Eterno Adán* (*L'eternel Adam*, 1910), publicado póstumamente, que sí se puede considerar fictocientífica, donde unos supervivientes a un desastre mundial llegan a una isla y sus conocimientos avanzados no les valen para domesticar la naturaleza salvaje que le rodea y evitar, con ello, caer en la barbarie.

como se observará más adelante, este género también ha madurado y puede mostrarse más complejo y literariamente más rico de lo que en un inicio cabría pensar.

Destaca la visión del género que ofrece Juan Ignacio Ferreras, pues lo relaciona con el romanticismo, pero señala que, mientras los románticos proponían una ruptura hacia el pasado, a través de una pretensión evasiva del momento que les había tocado vivir y de su desencanto vital, la ciencia ficción realiza esa misma ruptura hacia el futuro, pues pretende explorar nuevos caminos y nuevos espacios, y alejarse así de los valores socialmente admitidos. De esta forma, o se busca en el pasado las razones que parecen faltar en el presente, o se busca en el futuro la resolución de los conflictos que no acaban de resolverse en el presente. Hacia atrás o hacia adelante hay ruptura en el tiempo, y con ello en el espacio (Ferreras, 1972: 98).

Por lo tanto, Juan Ignacio Ferreras considera al novelista de ciencia ficción como un romántico con futuro y define el género como “ novela romántica en la que se proyecta en un futuro utópico una de las relaciones determinantes de nuestra sociedad” (Ferreras, 1972: 200). Esa visión del futuro discrepa con la visión inmovilista de nuestra sociedad y por eso ambos mundos mantienen una relación de ruptura. La problemática siempre es actual y la ficcionalización utópica necesaria para proyectar la actualidad en el futuro. De esta manera, Ferreras quiere señalar la conexión existente entre el mundo ficcional y el mundo empírico, y que determina el discurso de las obras fantacientíficas.

Retomando la crítica anglosajona, en 1979 se publica la obra que cambiará la mirada sobre el género, *Metamorfosis de la ciencia ficción*, escrita por el investigador de origen yugoslavo, afincado en Montreal, Darko Suvin. Él define la ciencia ficción como la literatura del «extrañamiento cognitivo» que se rige por “*un dominio o hegemonía narrativa de un 'novum' (novedad, innovación) validado mediante la lógica*

*cognoscitiva*”<sup>23</sup> (Suvín, 1979: 94). De esta definición surgen tres conceptos clave al definir el género: el extrañamiento, la cognición y el *novum*.

El extrañamiento es el alejamiento ficcional del mundo empírico. Bien es cierto, como se ha indicado, que esta categoría la cumplen todas las obras ficcionales, pero por ello se estableció anteriormente la frontera entre la literatura realista y los géneros proyectivos. Mientras que la primera encorseta su capacidad imaginativa al gobierno de las leyes naturales que rigen la realidad del lector, los segundos exploran esa cualidad imponiéndose como único límite la «tesis de la incognoscibilidad» (Jameson, 2005: 137), es decir, la imposibilidad de ir más allá de lo conocido, pues entonces se puede caer en el peligro de que el lector no comprenda lo expresado en el texto.

De este modo, el extrañamiento, en el caso de la ciencia ficción, se refiere a la representación de un universo ficticio diferente del que conocemos, alejado de éste. Dicho proceso es el extrañamiento, y constituye el marco formal del género:

La ciencia ficción parte de una hipótesis fictiva (“literaria”), que desarrolla con rigor total (“científico”) [...]. El resultado de esa presentación fáctica de hechos ficticios es el enfrentamiento de un sistema normativo fijo -una imagen cerrada del mundo tipo tolemáico- con un punto de vista o perspectiva que conlleva un conjunto de normas nuevo. En teoría literaria se llama a esta actitud extrañamiento (Suvín, 1979: 28).

Lo que presenta la ciencia ficción es un proceso de alejamiento de la realidad empírica, pero basándose en la misma, con lo cual se genera la paradoja del género, pues, a la vez que desarrolla la imaginación para recrear un mundo ficcional nuevo, también lo realiza en base al mundo contemporáneo del autor, y crea de esta manera la ilusión de un

---

23 En cursiva en el original.

mundo verificable, es decir, un mundo que el lector siente como plausible, o sea, cuya existencia es posible sin romper las leyes naturales de nuestro mundo. Como aclara en su tesis la mexicana Noemi Novell:

La ciencia ficción funciona a partir de una paradoja narrativa y representacional: los mundos narrados en la ciencia ficción se apoyan en elementos del mundo empírico pero no los representan, o no serían ciencia ficción; el discurso utilizado en la ciencia ficción sigue utilizando el mismo patrón: representa otros mundos a partir de la utilización parcial de un lenguaje común (Novell, 2008: 198).

Por tanto, el proceso pretende alejar al receptor de lo que le es familiar para que se introduzca en la representación de un mundo diferente. Ahora bien, esta cualidad donde la ficción desarrolla un mundo secundario distinto del primario también se da en la literatura maravillosa, y el extrañamiento como fórmula para sobrepasar los límites de la percepción de nuestra realidad en lo fantástico. Pero ya hemos visto las diferencias con esos géneros, que Darko Suvin acota bajo el término de «cognición».

Lo que separa a la ciencia ficción de otras literaturas miméticas y de la fantástica es el uso deliberado de una cierta lógica científica frente a, por un lado, una lógica “común”, como en el caso de la literatura realista, y a una lógica no científica, como en la literatura fantástica y la maravillosa (Novell, 2008: 200).

La cognición interacciona con el extrañamiento y supone la limitación de la imaginación del mundo ficcional mediante las leyes de la razón y la lógica, con lo cual se traduce en un método científico como forma de trabajar para el escritor fantacientífico,

pues hipotetiza, experimenta y expone conclusiones. Visto así, puede entenderse que la ciencia ficción se vale del extrañamiento con el fin de comprender tendencias latentes de la realidad en la que está inmerso el autor.

Por ello, en un principio, desde los orígenes del género, éste deriva de “una perspectiva precientífica o protocientífica, asentada en una sátira desmitificadora y en la crítica social ingenua, para irse acercando a las ciencias humanas y naturales, que cada vez eran más sutiles” (Suvín, 1979: 35). Con esta premisa de la cognición se eliminan muchas ambigüedades en definiciones precedentes, poco acertadas, que hablaban de la ciencia ficción como género concebido a partir de la ciencia, la cual se convertía en requisito indispensable (Gattégno, 1972; Kagarlinski, 1974).

Lo que Suvín señala, como se ha indicado anteriormente, es que la ciencia ficción no es ciencia, sino que más bien se puede decir que desarrolla un método científico en la creación ficcional, y así dota al mundo creado de esa cualidad verificable antes mencionada. A ello atiende el uso de la razón que se realiza en el género, que se apuntala en un razonamiento lógico para examinar las condiciones de la realidad empírica del autor y volcarlas en el mundo ficcional mediante la herramienta del extrañamiento.

Entonces, la ciencia ficción posee de base el mundo empírico, como medio un método científico, un razonamiento lógico, y como destino el extrañamiento del mundo ficcional. En este punto entra el *novum*, la innovación cognoscitiva, el elemento germinal que crece en el extrañamiento, que desvía la ficción de la realidad empírica del autor o del lector implícito. El *novum* hace de mediador entre lo literario y la extraliterario, entre lo ficticio y lo empírico. Puede presentar diferentes dimensiones: desde lo más básico, la invención discreta, como un aparato y sus consecuencias, hasta un nivel mayor, un ámbito espacio-temporal, un agente ajeno o relaciones básicamente nuevas, cuyo extrañamiento



es mayor. También permite el *novum* comprender la dimensión histórica del género fictocientífico. Dicha novedad debe estar validada por una cognición científicamente metódica a la que el lector se ve llevado inexorablemente. Además, ese detalle novedoso debe ser continuación o análogo a los conocimientos científicos existentes.

El correlativo indispensable del *novum* es una realidad alterna, que posea un tiempo histórico diferente correspondiente a relaciones humanas y normas socioculturales diferentes [...]. Su modalidad de existencia específica significa una oscilación de retroalimentación que va de las normas de realidad del autor y del lector implícito al *novum* narrativamente creado para que se comprendan los sucesos ocurridos en la trama (Suvin, 1979: 103).

El *novum* supone la idea de partida que configurará el mundo ficcional, y que se desprende de la reflexión sobre nuestro presente. Por ello, muchas veces se ha considerado a la ciencia ficción una “literatura de ideas”, porque partiendo de una «premisa contrafáctica», de orden no sobrenatural y tomada por extrapolación de un elemento de la realidad (Plans, 1975: 36), en otras palabras, partiendo de esa pregunta de «¿Y qué pasaría si....?» («*What if...?*»), se crea un todo un mundo que desarrolle la reflexión pertinente de dicha idea inicial. Este condicional contrafáctico es de hecho un elemento hipotético, que, según Pablo Capanna, si se refiere al pasado, se convierte en una ucronía, al futuro, en una anticipación, y al presente, en una utopía (1992: 164). Así, gracias de la terminología de campos de referencia (Harshaw, 1984: 123-157), se pueden explicar las relaciones entre la ficción y la realidad en el caso concreto de la ciencia ficción. De este modo, en su tesis, Fernando Ángel Moreno dejó clara la idea al explicar que en el género...

... cuando establecemos esta relación entre el CRE (campo de referencia externo<sup>24</sup>) y el CRI (campo de referencia interno<sup>25</sup>), lo que afirmamos es que estos campos de referencias no tienen por qué ser empíricos, o al menos fiables a una percepción estrictamente actual de la realidad, sino que pueden proyectarse hacia reglas motivadas por la especulación referente a comportamientos sociales en particular o humanos en general. De ahí parte precisamente la ciencia ficción: de un proceso especulativo de un CRE comúnmente aceptado hacia un CRI plausible a través de cada uno de los elementos que configuran la obra literaria (Moreno, 2006: 100-101).

Para aclarar más este concepto del *novum* y su actuación en el género, se puede proponer un análisis como ejemplo. En este caso se ha optado por *La máquina del tiempo* (*The Time Machine*, 1895), de H. G. Wells. Aquí el protagonista construye un artefacto que da título a la obra y que le lleva a un tiempo futuro donde la humanidad, como mencioné antes, estaba escindida en dos especies, los Eloi y los Morlocks. Los primeros son descendientes degenerados de la alta burguesía y los segundos descendientes de la clase trabajadora, oculta bajo tierra, poseedora de la maquinaria y la tecnología industrial. Entonces, se observa que la máquina es un simple pretexto para desarrollar el *novum* que pretende Wells, la evolución biológica de la humanidad dada la sociedad industrial que él conocía.

La mexicana Noemi Novell apunta que el *novum* no consiste en una innovación hegemónica, sino en un red de innovaciones:

---

24 Todas las referencias provenientes del mundo primario, todos los elementos tomados de la realidad empírica del autor.

25 El texto, las referencias y elementos aparecidos en la ficción.

El *novum*, a pesar de no tener un referente directo en la realidad y, por lo tanto, estar extrañado, cobra sentido, se torna cognoscible, a partir de las relaciones que establece con los otros *nova* o *novums* del texto y con los referentes de realidad empírica que pueda haber en él. Más aún, las interrelaciones de estos elementos configuran el relato y el mundo en él narrado, de manera que el gobierno de la narración está dado por una especie de *novum* global, unificador, a la vez extrañado y cognoscible, que lo hace comprensible o transparente en sus partes y como todo (Novell, 2008: 203).

Esta investigadora, basándose en el estudio de Carl Malmgren *Worlds Apart. Narratology of Science Fiction* (Novell, 2008: 203 y ss.), propone que se deben buscar los *nova* en tres categorías: a) los actantes, es decir, la alteridad, el *alien*, las relaciones del alienígena y el humano, o el robot; b) el sistema social, en el cual se sitúan, por ejemplo, las distopías clásicas del siglo XX como *Nosotros* (*Us*, 1924), de Zamiatin, *Un mundo Feliz* (*A Brave New World*, 1932), de Huxley, *1984* (1949), de Orwell y *Fahrenheit 451* (1953), de Bradbury; c) en la topografía, que incluye tanto los objetos, la relación del hombre con la tecnología, como la ambientación de la novela. Un ejemplo sería el tema de la terraformación<sup>26</sup>.

Los *nova* se entrelazan de esta forma en una red, donde uno de ellos, el dominante, actúa de paraguas para envolver a todos los demás. Estos se reflejan en el discurso fictocientífico, por ejemplo, en el cuño de neologismos, muchos de los cuales han pasado a convertirse en iconos del género -y algunos se han volcado al lenguaje habitual-, como hiperespacio, ciborg, ciberespacio, IA (inteligencia artificial)...

Otra estrategia consiste en la yuxtaposición de elementos del mundo empírico con

---

26 La terraformación es uno de los clichés o iconos del género, referente a la hipótesis científica de transformar un planeta para conseguir condiciones de habitabilidad adecuadas para nuestra especie. Un ejemplo conocido del uso de este tema en el género se encuentra en la trilogía marciana de Kim Stanley Robinson: *Marte rojo* (*Red Mars*), *Marte verde* (*Green Mars*), *Marte Azul* (*Blue Mars*) (1992-1996).

otros ajenos a éste, generados en el extrañamiento narrativo. Así, es fácil encontrar en obras de ciencia ficción referencias a personajes históricos famosos, objetos de nuestro siglo o precedentes, etc. Ello posibilita la existencia del *novum* en el texto, pues, “a pesar de que el *novum* sea un elemento ajeno al mundo empírico, a pesar de la innovación cognoscitiva que pueda presentar, no es posible si no está situado en relación con elementos familiares al mundo empírico” (Novell, 2008: 211).

Por otro lado, se encuentra su contrario, el proceso inverso, la familiarización de lo extraño. Para ello es frecuente encontrar un uso literal de expresiones que tienen una connotación metafórica en el lenguaje habitual. Lo que pretende en este caso la ciencia ficción es que el receptor comprenda el texto con mayor facilidad. Traigo a colación en este punto, a modo de ejemplo, la siguiente y escueta cita de *Puerta al verano* (*The Door into Summer*), de Robert A. Heinlein, “la puerta se escondió a su paso” (Heinlein, 1956: 89). Dicho ejemplo muestra cómo debe interpretarse literalmente la expresión para comprender que nos situamos en un mundo futuro con proyecciones holográficas de puertas automáticas que desaparecen cuando la persona va a atravesarlas, para materializarse nuevamente después.

Estos dos procesos se pueden incluso dar de forma simultánea, y representan la estructura discursiva de las obras fictocientíficas, que generan movimientos continuos de tensión y distensión entre nuestra realidad empírica y el mundo representado, es decir, entre lo familiar y el extrañamiento. Ello permite un análisis del discurso específico del género, que se aplicará más adelante en los cuentos objeto de estudio. En palabras de Fernando Ángel Moreno:

Se establece un juego ficcional entre autor, narrador y lector, donde el autor se sitúa al

mismo tiempo en las dos coordenadas: la de quien conoce el mundo y la de quien lo desconoce. Se trata de una manera de tensionar el proceso de semantización habitual (Moreno, 2010a: 183).

Además de estos rasgos, Noemi Novell recoge de Christine Brooke-Rose la idea de megatexto -o architexto según Gérard Genette-, indicando que muchas obras de ciencia ficción generan sus propias condiciones históricas, geográficas y sociológicas, pero que en muchos casos dependen de la historia de la realidad empírica para tener sentido (Novell, 2008: 216 y ss.). Incluso sucede esto en la obras de mayor extrañamiento, aquellas que se alejan enormemente en el tiempo, y en el espacio, como en *La mano izquierda de la oscuridad* (*The Left Hand of Darkness*, 1969), de Ursula K. Le Guin, o *Dune* (1965), de Frank Herbert. En ambas novelas el universo ficcional está más dislocado del mundo empírico, pero requiere habitualmente de un desarrollo extenso que le permite la novela y, aun así, ese mundo empírico no desaparece del todo, tan sólo cambia de sitio. Como se ha indicado, las referencias al mismo son indispensables para favorecer la comprensión de y la comunicación con el lector.

No obstante, el megatexto también se puede entender como la cualidad intragenérica, y se referiría en este caso a que la ciencia ficción ha creado un discurso propio lleno de autorreferencialidades entre las obras, cuyo origen muchas veces resulta difícil de localizar. Con la misma premisa de que la literatura suele nutrirse de la literatura, la ciencia ficción tiende a funcionar como género cerrado y nutrirse de la ciencia ficción, generando de esta forma una historia, términos, recursos, y argumentos propios del género, aislados en su evolución de las corrientes literarias generales, que dentro del *fandom* denominan el *mainstream*.

Parte de este megatexto surge a través de unas temáticas comunes en el género, que muchas veces han servido para diferenciar subgéneros del mismo, o modalidades, como los robots, los viajes espaciales, el primer contacto, la ciencia ficción *hard*, la especulación sociológica, etcétera. Pero este tipo de clasificaciones no son totalmente cerradas, y muchas obras podrían incluirse en varios de los mencionados subgéneros, o en muchos de ellos, como es el caso de *Hyperion* (1989), de Dan Simmons, dividida en siete partes que corresponden a siete relatos de los protagonistas, donde cada historia se construye como un homenaje a diferentes subgéneros de la ciencia ficción.

En realidad, estas temáticas constituyen muchos iconos o *topoi* del género. Noemi Novell aclara con acierto que dichos iconos no son estáticos, sino que reciben diferentes tratamientos en función de los *nova* que el escritor pone en juego en la obra, con lo cual se cargan de significados muchas veces contradictorios, por ello abundan en la ciencia ficción tanto robots bondadosos, como Robbie, de la película *El Planeta Prohibido* (*Forbidden Planet*, 1956), de Fred M. Wilcox, a robots asesinos despiadados, como el exterminador de *Terminator* (1984), de James Cameron. Y otro tanto con los alienígenas, de los cuáles se han desarrollado de todos los tipos en las diferentes series basadas en el universo *Star Trek* que creó Gene Roddenberry.

Esta inestabilidad, icónica en pequeña medida y genérica por sus repercusiones, provoca una ambivalencia y una plurivocidad que, a la vez que contribuye a hacer reconocibles tanto el relato de ciencia ficción como a la ciencia ficción como género, la sitúan en la necesidad de verla desde una perspectiva que se ocupe del género y de la fórmula, pero que no pierda de vista que las innovaciones, los *nova*, inestables o no, son los que gobiernen el relato y tienen repercusiones en todos los elementos que componen la narración (Novell, 2008: 234).

Así, la mexicana Noemi Novell concluye con el resumen de las siguientes características del género: a) la exploración del ser humano y sus sociedades; b) la repercusión de los avances científicos sobre el ser humano y su entorno; c) se vale de la ciencia, existente o extrapolada como forma de exploración o método de construcción ficcional; d) las premisas de sus textos tienen una lógica y coherencia internas; e) posee un *novum*; f) se produce una dislocación del mundo empírico; g) no necesariamente ha de estar situada en el futuro; h) constituye un megatexto genérico; los iconos con los que construye sus narrativas son inestables o cambiantes (Novell, 2008: 234-235). En resumen, la característica esencial que diferencia a la ciencia ficción de los otros géneros proyectivos, y que vale perfectamente para su definición, es que su proyección se base en «fenómenos no sobrenaturales» (Moreno, 2009b: 67).

A estas perspectivas se les unen los modelos interpretativos críticos más novedosos. Por ejemplo, las posturas posmodernas (Butler, 2003; Hollinger, 1999), como son las de Fredric Jameson en sus análisis de distintas obras del género (Jameson, 2005). Por otro lado, estarían los discursos desde la marginalidad, como la crítica feminista (Hollinger, 2003), la crítica de razas (Adam, 2000: 119-145) y la teoría *queer*<sup>27</sup> (Pearson, 2003). En estos enfoques observan el género como herramienta para expresar tabús actuales simbolizados en el alienígena, en el encuentro con lo Otro. “For a great many writers [...] exploring the life of the alien become a supple and effective way of extrapolating their own positions as alienated individuals” (Adam, 2000: 120)

De los tres, la de mayor tradición crítica es la feminista, con trabajos recientes de enorme influencia como *Manifiesto ciborg*, de Donna Haraway (1991: 251-311), que

---

27 La traducción al español sería “raro” o “marica”, pero hay que entender que recientemente en inglés *queer* se está desprendiendo de las connotaciones negativas que sigue manteniendo su traducción en español, por lo que he optado por mantener el término en el original.

presenta la figura del ciborg<sup>28</sup> como metáfora de la conversión que sufre el hombre en estos tiempos de la posmodernidad, dominada por una hegemonía capitalista, patriarcal y blanca, que define los demás discursos políticos como marginal: mujeres, minorías étnicas, homosexuales o trabajadores. Y, por ello, la autora propugna una reconstrucción discursiva que expone en este manifiesto, una apertura a las voces de la marginalidad. En efecto, como concluye Veronica Hollinger:

New perspectives in critical and theoretical work—influenced, for example, by post-structuralism, by feminism, by race and gender studies, and by the multiplex of postmodernisms—have also found in sf an especially rich source of cultural material. In particular, sf is increasingly featured in the expanding areas of cyberculture studies and cultural studies of science and technology (Hollinger, 1999).

#### 2.2.5. El binomio prospectiva y ciencia ficción.

Ya se ha mostrado anteriormente que Juan Ignacio Ferreras excluía de la ciencia ficción otros géneros afines como la fantasía, la novela científica, y, más importante ahora, la *space-opera*, a la cual definía como la intrusión de la literatura de aventuras en los espacios de la ciencia ficción (Ferreras, 1972: 51). En verdad la *space-opera* comparte «cronotopo» (Bajtin, 1938: 237) con la novela de aventuras, caracterizado por la existencia de un héroe, representante de los valores morales hegemónicos de nuestra sociedad, que reparte justicia contra los detractores de dichos principios, con lo que el

<sup>28</sup> Ciborg es la abreviatura inglesa para *Cybernetic Organism*, organismo cibernético. Una máquina de aspecto exterior humano que compagina elementos mecánicos con otros biológicos.



universo ficcional se alinea en un orden maniqueo. Por ese motivo, Javier Rodríguez Pequeño indica a este respecto que...

... la «*space-opera*» no es más que la literatura de aventuras en el espacio; sólo cambian el ambiente y los elementos propios de ese ambiente: personajes extraterrestres y armamento sofisticado; es más, podríamos decir que la «*space-opera*» es una derivación de la literatura del oeste, ella misma derivación, como la de piratas, etc. de la literatura de aventuras (Rodríguez Pequeño, 2008: 38).

La diferencia también es aplicable a los protagonistas, pues observa Ferreras en este detalle la diferencia más llamativa entre la ciencia ficción y la *space-opera*:

El héroe de la novela de aventuras aunque se encuentra o se puede encontrar en conflicto con la sociedad, este conflicto es obligatoriamente provisional, y el final obligado de la aventura consiste en la integración del héroe en la sociedad [...]. El héroe, si héroe existe, de la ciencia ficción no puede integrarse nunca porque se encuentra ya fuera de la sociedad; su búsqueda de nuevos valores implica, como también veremos, la destrucción de un nuevo universo (Ferreras, 1972: 51).

Para ilustrar esta diferencia, recojo aquí el ejercicio analítico que propuso Bran Aldiss en *Billion Year Spree*, cuando diferencia entre *Hombres como dioses* (*Men Like Gods*, 1923), de H. G. Wells, y *Pellucidar* (1923), de Edgar Rice Burroughs, obra inserta en un ciclo novelesco homónimo, compuesto por seis obras.

Well's fantasy device, the fourth dimension, serves merely lead us to his utopia; the utopia

is so much the thing, what the feasibility of the device which gets us there does not much matter, provided it is dealt with briefly and interestingly. On the other hand, Burroughs' Inner World is the whole story, and the narrative is largely taken up with the stones and arrows loosed there, and the fangs and claws bred there. [...] The action in Men Like Gods is leisurely, so that is plenty o time for discussion [...]. In Pellicidar, events move fast; one threat succeeds another, one scrape succeeds another; conversation is practically limited to threats (Aldiss, 1973: 157).

Burroughs, famoso por su personaje de Tarzán, es un escritor popular y, por ello, sus novelas tienden a la aventura y hacia una narración rápida, sencilla y atractiva para el lector, características propias de la producción de literatura de consumo de la época. Así, lo que en Wells es un tratamiento serio y una discusión sobre la extrapolación sociológica que presenta, en Burroughs es fantasía aventurera que no pretende plantear reflexiones como las de Wells.

Con este análisis, lo que Aldiss quería señalar es una diferencia entre dos modelos de la ciencia ficción, uno volcado hacia la aventura, la *space-opera*, y otra que desarrolla unas características más reflexivas, que usa herramientas del modelo aventurero, pero cuya finalidad es adentrarse en replanteamientos de convicciones sobre el funcionamiento de nuestra sociedad, mediante lo que más arriba se ha definido como el *novum*.

No se trata de una diferenciación *ad hoc*, pues el ejercicio desarrollado por Brian Aldiss puede aplicarse a muchas otras obras del género, y en tiempos más recientes. Por ejemplo, diferencias similares, y todavía mayores, pueden deducirse de una comparación entre *El juego de Ender* (*Ender's Game*, 1985), de Orson Scott Card, y *Crash* (1973) de J. G. Ballard. Al margen de los méritos literarios de ambas<sup>29</sup>, la primera consiste en una

---

<sup>29</sup> Las dos obras figuran entre las cien mejores novelas de ciencia ficción (Diez, 2001: 141-142 y 181-182). *El juego de Ender* es una historia tópica de fácil lectura, pero donde Card cuida mucho la

novela de aventuras espaciales sobre un muchacho con cualidades innatas especiales para el combate, mientras que la segunda presenta una sociedad que parece la nuestra, donde varios individuos descubren la obsesión sexual inherente a los coches y a los accidentes de tráfico. Ballard parte de un *novum* de naturaleza sociológica, un mundo dominado por esa patología sexual. Por tanto, en *Crash* se realiza una prospección. Ballard separa “un elemento de nuestra realidad humana jugando con la libertad que el sentido de la maravilla permite, pero con un férreo control racional, con un pacto de ficción basado en la exclusión de lo sobrenatural” (Moreno, 2010a: 190).

Analizado desde estas perspectivas, se puede deducir que este género de la *space-opera* encaja más en cuestiones paraliterarias que literarias, pues se conforma como producto de consumo de masas, igual que otros géneros con los que comparte este cronotopo, como la novela del oeste, la novela rosa, etc. Sin embargo, los investigadores encargados de estudiar la *space-opera* han demostrado que el cultivo que este género literario tiene en la actualidad se diferencia mucho del que inicialmente configuró su padre, E. E. 'Doc' Smith.

Así, este género ha ido caminando hacia una mayor madurez, que se observa en historias más ambiciosas, con mayor cuidado del lenguaje y universos de rica y detenida elaboración, como son las plasmadas por autores como Greg Bear, Gregory Benford, Larry Niven o Louis McCaster Bujold. Por ello, Gary Westfahl las califica como *space-opera* posmodernas, con una visión pesimista y cínica del futuro, alienígenas complejos en representación de la alteridad, humanos que no dominan el universo, muchas alusiones culturales, intertextos literarios, etc. (Westfahl, 2003).

Aunque su función siga siendo la del entretenimiento, esta práctica actual merece

---

evolución del pensamiento y personalidad del protagonista y la descripción de las batallas. Por su parte, *Crash* aborda con crudeza extrema la sordidez de las fantasías sexuales de muchos ciudadanos ante el icono industrial por excelencia del siglo XX: el automóvil.

un análisis literario detenido y un reconocimiento de la labor y detallismo de sus autores, preocupados por la forma y más alejados de la fórmula iniciática de cultura de masas que originó la *space-opera*. Pero lo que sí le caracteriza, y a la vez la diferencia de la ciencia ficción, es el planteamiento de mundos ficcionales que no se presentan en ruptura alguna con su tiempo, sin crítica a la realidad empírica ni angustia hacia el futuro.

Este binomio se viene defendiendo en la crítica con los términos de *sf* y *sci-fi* (Moreno, 2009a: 88). Ya desde las reivindicaciones de la *New Wave* pretendieron dar cuenta de dos modelos diferentes en la práctica del género, y por ello quisieron llamar a lo que ellos practicaban *sf*, abreviatura de *speculativ fiction*, mientras que el término clásico quedó bajo la abreviatura de *sci-fi*, abreviatura que hace referencia a una ciencia ficción depauperada, más comercial y con menor pretensión intelectual y una aglomeración de clichés del género (M. Barceló, 1990: 48).

Este binomio, recientemente, en el mundo hispano, se ha venido a diferenciar como «ciencia ficción» y «literatura prospectiva» (Díez, 2009). Por un lado supone diferenciar las obras en dos niveles, entre aquellas que se encargan de cumplir las características antes señaladas como propias del género, a las que se viene a denominar como obras prospectivas, y otras más decantadas hacia la aventura en ambientes espaciales, como es la *space-opera*, o sin ese afán reflexivo sobre nuestro presente. Así, prospectiva hace referencia, según lo define el diccionario, a un conjunto de análisis y estudios realizados con el fin de explorar o de predecir el futuro, en una determinada materia (DRAE, 2001, tomo 2: 1848).

Este término de prospectivo se refiere, más que a la idea de futuro, a la idea de los estudios con afán de advertencia hacia el futuro. De esta forma, prospectivo se apoya en la idea explicada antes de cómo el *novum* conecta el mundo ficcional con el mundo

empírico, creado mediante metodología científica: hipótesis, desarrollo, demostración. En dicho término se incluiría la naturaleza de la ciencia ficción antes mencionada, el afán de reflexionar, a partir de un mundo diferente del nuestro, sobre nuestra sociedad.

No obstante, ¿está diferenciación está plenamente justificada? ¿Se trata acaso de crear una nueva etiqueta que aleje así el género de viejos prejuicios y minusvaloraciones? No, pues una rosa con otro nombre no dejaría de tener el mismo aroma. ¿Entonces, consiste en diferenciar entre buena práctica y mala práctica fantacientífica? Tampoco, pues existen buenas obras de ciencia ficción y pésimas obras prospectivas.

Lo que esta diferenciación pretende es dar cuenta entre dos modelos de construcción ficcional distintos, una, la ciencia ficción, construida a partir de elementos, tópicos e iconos del género, con la intención de desarrollar historias en un mundo diferente del nuestro; otra, lo prospectivo, que quiere hacer referencia a aquellas otras obras que desean ir más allá y valerse de las herramientas del género para plantear una reflexión sobre nuestro tiempo.

No debe entenderse una mejor que la otra. Simplemente se trata de señalar las diferencias discursivas que mantienen. Si se considera que los géneros son un acto de habla provocado por un emisor hacia un receptor que codifica el mensaje, la respuesta del receptor proviene de la decodificación del mensaje. Y en ese caso la decodificación es distinta en la ciencia ficción y en el género prospectivo: ambos provocan en el lector una catarsis cognitiva distinta, pues mientras la ciencia ficción mueve al asombro, reacción similar a la que provoca la literatura maravillosa, lo prospectivo mueve a la reflexión.

La novela prospectiva ataca un conformismo antropológico -cultural y lo hace a través de entelequias (mundos ficcionales) que no constituyen la verdadera realidad, como toda la

literatura. Sin embargo, en este género, las inquietudes de sus autores no son las costumbres perecederas, casuísticas de un determinado contexto social, sino la reflexión en torno a principios recurrentes y en cuanto a la intrascendencia del ser humano. En este sentido, las obras con argumentos basados en dialécticas filosóficas, sociales y culturales forman el núcleo más importante del género (Moreno, 2010a: 219).

No se trata de asociar lo prospectivo al calificativo de calidad literaria y de relegar la ciencia ficción a la condición de «paraliteratura», pues, como ya se ha indicado, existen obras mediocres o deficientes en lo prospectivo y obras magníficas en la ciencia ficción. Se trata de señalar procesos diferentes en la construcción literaria, de cómo lo prospectivo toma elementos que ya se encuentran en la ciencia ficción para usarlos con esa finalidad reflexiva sobre nuestra propia realidad. Por lo tanto, así se plantea finalmente el cuadro sobre la ficción proyectiva, según el esquema que presenta Fernando Ángel Moreno (2010a: 121):

TERMINOLOGÍA SOBRE LA FICCIÓN PROYECTIVA					
Relación con la realidad	Aceptación	Términos académicos	Términos no académicos	Ejemplos	Efecto
Imposibilidad en la realidad en cualquier momento	Aceptadas por el personaje, pero no por el lector modelo (imposible)	Maravillosa	Fantástica	El señor de los anillos	Asombro
	No aceptadas por el personaje ni/o por el lector modelo (imposible)	Fantástica		El hombre de arena	Desasosiego, incomodidad angustiosa
Imposibilidad en la realidad con los medios actuales	Aceptadas por el personaje y por el lector modelo (improbable)	Ciencia ficción	Ciencia ficción	<i>2001: una odisea en el espacio</i>	Asombro
	Aceptadas por el personaje y por el lector modelo (improbable)	Prospectiva		<i>Rascacielo</i> o <i>Blade runner</i>	Prospección, replanteamiento de cuestiones socio-culturales

No debe olvidarse que el esquema aquí presentado no es una entidad definitiva, sino que es una propuesta divisoria cuya finalidad es describir características comunes de una serie de obras, y no prescribirlas a unos moldes fijos que encorseten la actividad creadora de los escritores. Por ello, debemos entender que surjan obras que rompan los moldes que hemos explicado o que se decanten por el hibridismo de géneros, lo que

dificulte su catalogación.

La pretensión de todo lo expuesto hasta ahora consiste en delimitar el objeto de estudio e indicar qué se entiende por ciencia ficción. Así, a la hora de analizar los cuentos que se publicaron en la época de vigencia de la revista *Nueva Dimensión*, se centra la elección en relatos que aquí hemos denominado como fictocientíficos y como prospectivos, y aplicaremos las herramientas descritas para buscar y resaltar las características genéricas en los discursos de los cuentos de ambas modalidades literarias.





**III. LA HISTORIA DE LA  
CIENCIA FICCIÓN EN ESPAÑA  
ANTES DE *NUEVA DIMENSIÓN***



### 3-. La historia de la ciencia ficción en España antes de *Nueva Dimensión*.

#### 3.1. Los pioneros de la ciencia ficción española.

Dado que la ciencia ficción es un género predominantemente anglosajón, resulta difícil eludir la realización de una exposición inicial de la práctica del género en EE. UU. e Reino Unido, antes de explicar la misma en nuestro país. Para no mostrar ambas igual que si fuesen compartimentos estanco, se irán intercalando en este apartado las tendencias principales de la ciencia ficción en Estados Unidos con las que surgen en España.

Como ya se ha indicado anteriormente, los investigadores vienen a coincidir en que la primera obra que se puede considerar como precursora del género es *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, y quizá también sea destacable de la misma autora la novela apocalíptica *El último hombre* (*The Last Man*, 1826), donde se narra el fin de la humanidad a causa de una plaga que asola nuestro planeta.

Sin embargo, más acertado es saltar varios años adelante y situar como padre de la ciencia ficción a Herbert George Wells, quien en *La máquina del tiempo* (*The Time Machine*, 1895) realiza una especulación de índole sociológica, mediante las dos razas futuras, Eloi y Morlocks, presentados como descendientes de la alta burguesía y de la clase obrera respectivamente. El argumento se relaciona tanto con la época de Wells como estudiante bajo la batuta del biólogo Thomas Henry Huxley, como con la ideología fabianista a la que Wells se adscribió en vida. La sociedad fabiana era de un movimiento británico que defendía un modelo político socialista, propugnaba la aplicación de los principios de un socialismo democrático y constituyó la base del futuro Partido Laborista.

Por otra parte, ya hemos indicado que ese modelo especulativo es el que más plenamente identifica al género y que fue precisamente el inglés Wells el primero en usarlo con tanta maestría en sus creaciones ficcionales. De esta forma, H. G. Wells continuará este modelo en obras posteriores como *La isla del doctor Moreau* (*The Island of the Doctor Moreau*, 1896), *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, 1897), *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, 1898), *Los primeros hombres en la Luna* (*The First Men on the Moon*, 1901), etc. En palabras de Robert Scholes y Eric Rabkin:

[Wells] Era un excelente narrador, capaz siempre de despertar nuestro interés por las vidas de sus personajes y conseguir que nos preocupase su destino, además, tenía el don de hacer que lo fantástico pareciera normal y de extrapolar plausibilidad a partir de situaciones extraordinarias (Scholes y Rabkin, 1977: 36).

A pesar de lo expuesto, no deben considerarse los años que median entre la obra de Shelley y la de Wells como años vacíos, puesto que a lo largo del siglo diecinueve se encuentran algunas obras a medio camino entre lo fantástico y el germen de lo que será la ciencia ficción, aunque no hay unanimidad para incluirlas dentro del género y no tienden a presentar una clara reflexión de índole especulativa sobre la sociedad de su tiempo. Claro ejemplo de esta idea se halla en la recopilación de cuentos realizada por el argentino Jorge A. Sánchez, *El cuento de ciencia ficción en el siglo XIX*, donde incluye relatos de autores prestigiosos como Ambrose Bierce, Nathaniel Hawthorne, Herman Neville, Jack London y también del francés Jules Verne. Muchos de estos relatos derivan más hacia planteamientos fantásticos, hacia esa sensación de desasosiego, que hacia la especulación propia de las obras de H. G. Wells, aunque también es cierto que trazar una

frontera en este punto puede ser un asunto delicado.

En el caso español, igual que en el anglosajón, es verdad que existen antecedentes de utopías y viajes imaginarios, como demuestra Álvarez de Miranda (1981) en relación al siglo XVIII, pero en esta investigación este tipo de obras han sido consideradas como proto-ciencia ficción. Por tanto, ya más propiamente fictocientífica será la labor de Nil Santiáñez-Tió, quien, en la antología ya citada *De la Luna a Mekanopolis* (1995), recoge algunos relatos de autores que se acercan al género, como los que surgieron de la pluma del periodista barcelonés Nilo María Fabra, quien escribió incluso alguna ucronía que mostraban posibles futuros para España. Un ejemplo sería el cuento “Un viaje a la república argentina en el siglo XXI” (1895).

Otro caso curioso extraído del olvido es *El anacronópete* (1887), del dramaturgo Enrique Gaspar y Rimbau. Años antes que el inglés Wells, en esta obra, estructurada en tres actos, al estilo de una zarzuela como las que solía componer el escritor, se relata la construcción y prueba de una máquina, la que da nombre a la novela, que permite viajar en el tiempo. Se narran así varias desventuras de los protagonistas por el futuro y el pasado, hasta acabar en el lodo primigenio del día de la creación del mundo, y unas finales veinte líneas que añade su autor para indicar que en realidad, se trata de un sueño. Es decir, previendo su autor el aumento de la carga fantástica de su obra, y pensando en la aceptación del público, decide contener la ficción con el recurso, tantas veces utilizado, del sueño, que justifica así las elucubraciones fantásticas de la trama.

Volviendo al panorama internacional del género, posteriormente a estos primeros casos, se pueden observar dos líneas divergentes en el género. Por un lado, la europea, la inaugurada por Wells y que continúan muchos autores hoy consagrados, algunos vinculados a movimientos literarios de vanguardia, en obras sueltas, pero con conciencia

de buscar la innovación. Se trata de autores como Karel Čapek, Olaf Stapledon, Aldous Huxley, Yevgueni Zamiatin, George Orwell..., autores que observaron la fuerza especulativa que poseían las obras de Wells para plasmar un mundo alternativo que en el fondo hablara de su presente. Así que decidieron usar las mismas herramientas que el fabianista inglés en sus creaciones literarias. Desde luego, eran conscientes de estar imprimiendo un rumbo nuevo a la narrativa, pero ni le habían puesto nombre a lo que estaban haciendo ni pensaban que fueran más o menos literarias que las obras de otros hombres y mujeres de letras. Como mucho, se creían en la vanguardia de un tipo de narrativa especialmente apropiada para el siglo XX.

Dadas las convulsiones políticas y económicas, junto con un admirable progreso tecnológico, estos autores se decantaron por desarrollar visiones futuristas catastrofistas en muchas de sus obras, en lo que se ha venido a denominar distopías. En ellas, a partir de un elemento de la sociedad de su tiempo, extrapolaban sociedades futuras donde el ser humano aparece alienado por un poder totalitario, ya sea mediante la fuerza en *Nosotros* (*Us*, 1924), de Zamiatin, y en *1984* (1948), de Orwell, o mediante el control biológico en *Un mundo feliz* (*Brave New World*, 1932), de Huxley.

Hasta la década de 1950, cuando desembarcó la ciencia ficción paraliteraria norteamericana, los escritores, y sus críticos, no diferenciaban en absoluto en términos de creación o recepción las obras de anticipación, de imaginación científica del resto de las obras del autor de que se tratase. De hecho, fueron numerosos los escritores legitimados que cultivaron este tipo de literatura, especialmente si lo hacían dentro de subgéneros con tradición más antigua, como la utopía o el viaje imaginario, aunque sin excluir tampoco las anticipaciones propiamente dichas ni las ficciones galácticas si sus autores gozaban de

reconocimiento (Martín Rodríguez, 2009: 9).

En España en esta época de vanguardias hay varios ejemplos de autores reconocidos que abordan el nuevo género, aún sin nombre definido -pues se le conocía como obra de anticipación o novela científica, como la denominó Wells-, pero con cierta idea de tratarse de algo novedoso. En la ya citada antología de Nil Santiáñez-Tió se hayan varios de éstos ejemplos como un cuento de *Clarín*, “Cuento Futuro”(1886), otro de Unamuno, “Mecanópolis” (1913), y el ya mencionado entremés de Pérez de Ayala, “Sentimental Club” (1909). Lo relevante del trabajo de Santiáñez-Tió es la demostración de que grandes literatos vinculados a movimientos de vanguardia de la literatura española mostraron un acercamiento al género, lo que se relaciona con la idea mencionada arriba sobre las dos vertientes iniciales en la ciencia ficción: la vanguardista europea y la comercial estadounidense.

A parte de los cuentos compilados en este volumen, también aparecen otras obras, como la también antes aludida *El pedigree* (1926), de Ricardo Baroja, obra que merece una pausa y un elogio en esta disertación. Se trata de un drama de naturaleza distópica en el cual, a través de tres jornadas, se representa un futuro donde se controla la procreación humana con la finalidad de mejorar la estirpe en busca de un superhombre, un Zoroastro. Para ello se separa a mujeres y hombres en edad de procrear y se les empareja para la época de celo según fines de selección natural. La llegada al gineceo de Medoro, en persecución de Eva, de quien está enamorado, traerá el conflicto y la crítica de este sistema eugenésico. Medoro es un *outsider*, es un inadaptado, representante de los valores de la sociedad que conoció Baroja. La obra terminará con el casamiento de Eva con la pareja que le habían adjudicado, Laurentino, y el casamiento de Medoro con una gorila.



Finalmente, en un apéndice, se anuncia el advenimiento de Zoroastro, surgido de la mezcla de la estirpe de Medoro y la gorila con la de Eva y Laurentino.

La obra, amén de cómica, presenta una carga reflexiva interesante y un trabajo prospectivo destacado, con muchas similitudes con la obra de Aldous Huxley *Mono y esencia* (*Appe and Essence*, 1948). Así, el carácter pesimista de la obra teatral, de esa sociedad futura que ha fracasado en su afán de perfeccionar al hombre, y que para ello ha abandonado el amor, el patriotismo, las religiones, la industria o la literatura. De ahí esa ironía final del gorila que sacó a relucir en un estudio sobre esta obra Alberto Sánchez Álvarez-Insúa cuando afirmó que el autor “lega a la sorprendente conclusión de que la eugenesia humana está condenada al fracaso si no tiene en cuenta el factor animal” (Sánchez Álvarez-Insúa, 2004: 536).

Se pueden destacar también otras obras de esta época vinculadas al género. Una de ellas sería *Elois y Morlocks* (1909), de Carlos Mendizábal Brunet, publicada bajo el seudónimo de Dr. Lázaro Clendábins, novela en clara vinculación con la obra inicial de Wells *La máquina del tiempo* (*The Time Machine*, 1895), de la que ya se ha hablado con anterioridad. El español, en cambio, dota a su obra de una mayor carga religiosa, puesto que presenta a Dios como centro de la trama y como sustentador de la historia y del tiempo. Sirva también de ejemplo para mencionar de antemano una característica en la ciencia ficción hispana: la presencia de la religión.

Además de las obras que se han expuesto, también debe realizarse una mención sobre otras obras como *El paraíso de las mujeres* (1922), de Vicente Blasco Ibáñez, que pretende plasmar en la trama reivindicaciones feministas de la época; *La jirafa sagrada* (1925), de Salvador de Madariaga, obra que aprovecha el distanciamiento temporal hacia el futuro para presentar un mundo al revés, una sátira a la realidad del autor; o *El*

*archipiélago maravilloso* (1923), de Luis Araquistáin, un relato con ribetes utópicos de unos naufragos que deparan en una isla misteriosa cuyos habitantes, los tangaroa, oriundos de otro planeta, han obtenido la inmortalidad. Se puede destacar de esta última novela las descripciones de las culturas de los pueblos del archipiélago.

Hasta aquí podemos observar la inclinación de estas primeras obras españolas hacia los viajes por un lado, los sistemas políticos alternativos por otro y hacia la fascinación por la ciencia por un tercero: todos ellos, fenómenos de creciente interés dentro de la cultura europea de su tiempo, pero no protagonistas de la situación histórica española (Moreno, 2010a: 410).

Finalmente, en Europa la Segunda Guerra Mundial y en España la Guerra Civil ponen el punto final a este auge del género prospectivo. Además, en España en concreto, la época posterior, bajo un régimen dictatorial y una situación de pobreza extrema, lo que triunfará sería la plasmación en el mundo ficcional de la realidad más pura, el denominado tremendismo, lo que no facilitó la recuperación de ese género que en durante el primer tercio del siglo XX se vino a llamar de “anticipación científica”. En su tesis, Carlos Sáiz Cidoncha, quien califica esta época como los “años vacíos”, hace mención de algunos títulos, como *Los días están contados* (1944), de Cecilio Benítez de Castro, aunque de escasa trascendencia (Sáiz Cidoncha, 1988: 140-141).

No será hasta los años cincuenta cuando se encuentre de nuevo una proliferación del género en España, y ésta se dará en mayor medida en su vertiente de novela popular. En muy contadas ocasiones se verán casos de autores que abordan la ciencia ficción en sus

obras en aras de un ejercicio especulativo para criticar aspectos de la realidad en la que vivían. Aunque dichos ejemplos, como se observará más adelante, tampoco presentarán continuidad o generaran una tradición de la misma forma que tampoco lo consiguieron los ejemplos recién expuestos.

La otra rama que se mencionaba con anterioridad era la vertiente comercial de los inicios del género, que vincula este tipo de producción a una literatura de masas, más centrada en un afán de negocio que en el cultivo de la literatura en sí misma. Esa rama empieza con los *pulp* en EE. UU., siendo el primero *Amazing Stories*, publicación creada por Hugo Gernsback en 1926. Ya se ha mencionado que Gernsback fue el creador del término «*Science Fiction*», que en nuestros días forma parte del acervo léxico común. Además, él fue el artífice de su difusión y de indicar las características de los relatos que él consideraba dentro de la naturaleza de la revista: hechos fantásticos argumentados mediante la ciencia, con cierta pretensión didáctica y verosimilitud científica. El modelo de Gernsback será adoptado por editores de otras revistas como *Wonder Stories*, *Astounding Stories of Super Science* o, sin dedicarse exclusivamente al género fantacientífico, *Wierd Tales*.

Lo más interesante de *Amazing Stories* fue la inclusión de una sección que denominó «*Discussions*» donde lectores y autores podían expresar sus opiniones y propuestas, generando así un diálogo entre el creador, en busca de la perfección de sus obras, y su público. Esta sección se ha convertido en marca de fábrica de todas las publicaciones del género hasta nuestros días, incluyendo la revista española *Nueva Dimensión*, como se verá más adelante

Previamente se mencionó que la rama de las vanguardias termina de manera tajante con el conflicto bélico. Por su parte, esta rama más comercial, cultivada en EE. UU. será

la que acabará obteniendo una muy mala fama por parte de críticos y escritores de prestigio, como un género pobre o como paraliteratura, dada la poca calidad literaria de muchos (que no todos) los relatos que se publicaban en estas revistas *pulp*.

A pesar de ello, el género irá madurando poco a poco en diversas fases, buscando no sólo una presencia de cierta verosimilitud científica o racionalización de las tramas (cognición), sino buscando mayor calidad literaria en las narraciones, y personajes de psicología más desarrollada que los simples estereotipos de los que el género se valía en un principio. Esta maduración, igual que sucede en la ciencia ficción en España, se da en varias fases.

El responsable del primero de estos cambios en el género fue el escritor John W. Campbell, cuando tomó la dirección de *Astounding* en 1937. Basándose en sus principios creativos, solicitó a sus autores, para que fuesen editados, que cumplieran unos requisitos, como un desarrollo mayor de la psicología de los personajes, tramas basadas en la lógica o mayor cuidado en el estilo, lo que produjo una considerable mejora en la calidad literaria de los relatos. Además se rodeó de un elenco de formidables autores, hoy todos ellos clásicos del género, como fueron A. E. Van Vogt, Isaac Asimov o Robert A. Heinlein. A esta época la crítica la ha denominado la “Edad de Oro”.

Estos autores, de sólida formación científica, apostaron por una apertura temática en el género, lo dotaron de tramas con mundos verosímiles y desarrollaron dilemas que se constituían en complejos juegos lógicos. Además, pretendieron desarrollar personajes que escaparan de los arquetipos propios de la época anterior y cultivar un estilo más cuidado donde se favoreciera una lectura sencilla y veloz gracias al predominio del diálogo. Estos escritores sentaron las bases de la ciencia ficción porque al escribir, se puede afirmar que ya poseían consciencia del mismo. Por lo tanto, la Edad de Oro...

... se caracteriza por un optimismo vitalista basado en una firme creencia en el ser humano; en la voluntad de autosuperación del individuo; en los avances humanísticos proporcionados por un controlado progreso de la ciencia; en una prosa sencilla de ágil ritmo y en argumentos directos fundamentados en sociedades a menudo complejas (Moreno, 2010a: 351).

En el caso concreto de España, en el primer tercio del siglo XX, encontramos también casos de esta otra vertiente relacionada con la literatura de consumo. Principalmente se puede incluir en este apartado a dos autores, muy vernianos ambos, José de Elola, militar e ingeniero español que firmaba sus obras como Coronel Ignotus<sup>30</sup>, y el que será su continuador cuando Elola tuvo una disputa con la editorial Sanz Calleja, Jesús de Aragón, que firmará como Capitán Sirius.

El bibliófilo Agustín Jaureguizar -bajo el seudónimo de Augusto Uribe- les dedica un artículo a cada uno de estos dos pioneros de la ciencia ficción española. En dichos artículos Jaureguizar realiza una recopilación cronológica de las obras que publicaron. El primero de estos dos autores, el Coronel Ignotus, de gran solidez científica en sus tramas, entre las aventuras que describe, también opta de vez en cuando por detenerse en reflexiones donde critica costumbres de su tiempo con las que está en desacuerdo y también sorprende el papel muy destacado que ofrece a las heroínas de sus obras. Por su parte, el Capitán Sirius, quien escribía por dinero, como una ocupación rentable más, sin

---

30 Hoy uno de los premios de mayor prestigio en el mundo de aficionados a la ciencia ficción españoles lleva el nombre de este autor: premios Ignotus. Éstos se otorgan, en sus diferentes categorías, cada año que se celebra la Hispacon (convención española de ciencia ficción, fantasía y terror), y son votados por los socios de la AEFCFT (Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror) y por los asistentes a la convención.

grandes pretensiones literarias y que se lanzaba en sus tramas hacia la aventura lo antes posible. Jesús de Aragón, a pesar de tratar historias cercanas a las del francés Jules Verne, tenía un estilo más próximo al del italiano Emilio Salgari, puesto que el español disfrutaba más relatando aventuras en primer lugar y, en segundo lugar, describiendo lugares extraños o exóticos.

No obstante, no será hasta los años cincuenta, con el formidable éxito de la ciencia ficción en Estados Unidos, tanto en revistas como en el cine, cuando esta rama comercial se extienda y llegue a Europa y poco después a España. “Ahí mismo quedaron formadas las tres ramas a través de las que el género crecería hasta hoy: la de la aventura espacial popular de nula calidad literaria, la del género autoconsciente, y la de los escritores consolidados que visitan el género” (Díez, 2003: 13). A partir de este análisis, resulta más aclaratorio una explicación sobre la práctica del género en nuestro país previa a la aparición de *Nueva Dimensión* a partir de un desglose de estas tres ramas: la popular, la de escritores que se han desarrollado dentro del género y la de escritores consagrados, pertenecientes a la corriente general de la literatura.

### 3.2. La época de las colecciones.

#### 3.2.1. La vertiente popular.

##### 3.2.1.1. En defensa de la literatura popular.

Tras la aparición de diversas investigaciones, como las de Umberto Eco, sobre literatura popular, parece lícito hoy en el ámbito académico realizar estudios sobre este tipo de productos artísticos. Ya en *Apocalípticos e integrados* (1965) el autor italiano plantea dudas sobre la barrera entre alta cultura y cultura de masas, lo que se corrobora al analizar la situación actual de la literatura dentro de este mundo globalizado y neoliberal en el que nos hayamos insertos.

En dicho ensayo, Eco ataca las dos posturas divergentes que él mismo denominó «apocalípticos» e «integrados». Los primeros, llamados así por la forma que adoptan sus mensajes de advenimiento del fin de la cultura, postulan un modelo cultural elitista de un creador cuyo destinatario sea el que le logre entender. Los segundos, los integrados, defienden la cultura de masas, la producción en serie de productos culturales y su empobrecimiento para favorecer la comprensión de los mismos por el mayor número de público posible.

Posturas similares han existido siempre, es decir, una diferencia entre arte elitista y arte popular, pero en la actualidad dicha polémica se une a los medios de comunicación de masas, capaces de llegar a un público más amplio y heterogéneo que antes gracias a la unificación de las identidades personales bajo el abanico de una única cultura predominante. Por ello, se trata de un fenómeno más propio de la era industrial, a la cual

pertenecen los nuevos canales: publicación de libros en grandes tiradas, sistemas de distribución a nivel mundial, periódicos, revistas, radio, televisión y, más recientemente, Internet.

El ataque de Eco muestra la equivocación de ambas posturas, puesto que cuestionan la legitimidad de la cultura de masas. Si se debe partir de un punto, ése sería su existencia, y de ahí su análisis. Entonces, lo que se debe observar es el modelo impositivo de los *mass media*, quienes se dirigen a un público heterogéneo, que se funde en una sola cultura, sin atender las demandas de cada grupo étnico. Este público es un público sin conciencia de sí mismo, por lo que no puede manifestar exigencias. Tienden a secundar el gusto existente y no renovarlo, son conservadores. Tienden a provocar emociones, no a representarlas. Están sometidos a la ley de oferta y demanda, sugieren al público lo que desea ver.

En la creación literaria, lo que determina a día de hoy es la venta de ejemplares, la literatura es un negocio más. Como se puede entender, el objetivo comercial no tiene por qué estar reñido con la calidad literaria y, por ello, algunos *best-sellers* pueden considerarse también excelentes novelas desde el ámbito literario, como por ejemplo, *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, o el hecho de que escritores de producción popular gocen de prestigio en ámbitos culturales, como le sucede al académico Arturo Pérez Reverte.

Además, siempre hay que recordar que muchos literatos prestigiosos del siglo XIX escribieron en el ámbito de la literatura popular, tanto en la producción de novelas de aventuras, por ejemplo, Robert Louis Stevenson y Jack London en el mundo anglosajón, o en la utilización de publicaciones seriadas, por ejemplo, Benito Pérez Galdós en España. Por si fuera poco, muchos escritores populares de esa época siguen siendo hoy



reeditados, consumidos y muy leídos, como Jules Verne, Emilio Salgari o Edgar Rice Burroughs.

Aún así, Eco sí plantea una diferencia entre la novela culta y la popular que equipara como novela problema y como novela de consuelo. Ambas son dos posibles aplicaciones de la fórmula aristotélica de la narración. En el primer caso, la novela se enfrenta a una serie de preguntas sin respuesta, la catarsis se deshace sin consolar al lector. Por contra, la segunda desciende del folletín y en ella se adopta una solución al conflicto democrática y populista: es consoladora. Esta segunda posibilidad se decanta por el maniqueísmo, el bien contra el mal, con el final consolatorio de la victoria del bien y la restitución de la armonía inicial. Además, si la novela culta es una novela de autor, la novela popular es una novela de editor, quien estudia los gustos del consumidor y diseña los productos y los moldes a los que se fija el escritor.

La novela popular se caracteriza porque su propósito explícito es el puro entretenimiento, lo cual condiciona el tratamiento de los temas y el estilo. La novela popular no realiza reflexiones sobre la condición humana, se adentra en la acción, la aventura, la emoción y el romance con el único propósito de entretener. La calidad literaria, por tanto, no es incompatible con esta literatura, pero sí innecesaria. Ésta se construye a partir de unos lugares comunes que provienen de una tradición ancestral y jugará con una serie de caracteres clásicos, carentes de profundidad psicológica y que aprovecha soluciones prefabricadas. El único fin es proporcionar al lector una vuelta regresiva a lo esperado, se desea encontrar la solución reconfortante.

Umberto Eco lo ejemplifica en la forma en que ambas tratan la problemática social. Hay denuncia en la novela popular, sí, pero nunca será profunda ni irresoluta como en la novela problema, sino que buscará la vuelta al equilibrio, a la gratificación hacia el lector.

La solución dramática se muestra como solucionada o solucionable. Se trata de un reformismo edulcorado; se espera que cambie algo para que todo permanezca igual que estaba.

No puede desencadenarse una crisis si luego no va a dársele solución. No puede solicitarse la indignación del lector ante una lacra social si después no se hace intervenir algún elemento que sane esa lacra y que, vengando a sus víctimas, venga de paso al lector turbado. La novela se convierte entonces necesariamente en una máquina de producir gratificaciones (Eco, 1978: 20).

Para que funcione la consolación la novela popular se vale de personajes que se presentan como superiores a la masa, al conglomerado anónimo de gente que les rodea. Para ilustrar esta cualidad, Eco se vale de la imagen nietzschiana del *Übermensch* -con la cual titula su ensayo, *El superhombre...*-. Este Superhombre, personaje estilizado hasta hacerlo unidimensional, se completa siempre con un antagonista, ya sea otro personaje concreto o una idea abstracta, como la sociedad.

Este hecho lleva a considerar que la novela popular se defina por un universo maniqueo, sometido a situaciones contrapuestas del bien y el mal. Así, se presenta un héroe superior a la media y defensor de los valores establecidos en contra de un villano poderoso que ha pretendido desestabilizarlos en su propio beneficio. Ambos son dominadores y enemigos mortales, opuestos por naturaleza, son uno el obstáculo del otro:

El bien y el mal, cuyo origen es común, se compaginan en una pareja de fuerzas

equipolentes de sentido contrario. Se trata de un mecanismo que la primera imagen alucinante ha puesto en funcionamiento y que ya no podrá parar nunca más. Cada una de estas dos caras contrapuestas e inseparables persigue a su doble, su cara negativa, y no la alcanzará hasta la catástrofe final (Eco, 1978: 86).

Pero si algo demuestra ese superhombre es la capacidad de subsanar problemas sociales. En caso de que la novela popular ponga al descubierto males de la sociedad, su naturaleza democrática evita la tendencia revolucionaria y tiende a la consolación del lector demostrando que si bien existen problemas en el mundo, también hay fuerzas, encarnadas por este superhombre, capaces de subsanarlas. Esa es la función del Superhombre de masas: pone su justicia por encima de la media, destruye a los malvados, recompensa a los buenos, y restablece la armonía perdida.

Si se aplica el esquema de las funciones del lenguaje de las que hablaba Jakobson, se observará que la función predominante en los textos literarios es la poética, pues la literatura se cuestiona su propio lenguaje, se orienta hacia el mensaje en sí, mientras que la paraliteratura, o literatura popular, tiene una función conativa, cuya eficacia requiere y evoca una función fática, es decir, generar un efecto determinado en el lector, el cual varía según los géneros literarios: la emotiva en el caso de la novela rosa, la cognitiva en el caso de la novela detectivesca clásica, etc.

En España este apogeo de la novela popular se produce entre las décadas de los cuarenta y sesenta. Ya existía con anterioridad, tal y como ha estudiado con exhaustividad Fernando Eguidazu en su reciente análisis *Del folletín al bolsilibro* (2008), pero será en la posguerra española, tan gris y miserable, con escaso cine y ninguna posibilidad de viajar, cuando se constituya, junto a la radio, en el medio de evasión de la realidad que tenían

muchos españoles.

Si a la empobrecida situación española se le suma la conflagración mundial que se estaba produciendo en ese momento, se entiende que las editoriales, dadas las dificultades de contratación y recepción de obras extranjeras, optaran por recurrir a autores nacionales para continuar publicando las colecciones populares, muchas continuadoras de otras existentes antes del conflicto bélico, como las de la editorial Molino.

Curiosamente, esta obligada política de autarquía de las editoriales ayudaría notablemente a alumbrar la que, sin duda, puede calificarse como la edad de oro de la novela popular española. Gracias a ella, muchos escritores jóvenes que en los años treinta se habían curtido como traductores de material extranjero, y que incluso habían hecho sus primeros ensayos como autores, encontraron ahora una oportunidad de iniciar una carrera profesional (Martínez de la Hidalga, 2000: 34).

A los anteriores se unieron otros autores que comenzaron su carrera literaria en este medio, ya fuera el caso de escritores republicanos que, víctimas de las depuraciones de la posguerra, hubieron de refugiarse en esta literatura para subsistir, o el de escritores en ciernes que, ante las dificultades de salir adelante con una literatura de más altura, encontraron en la novela popular un medio de subsistencia.

Por lo tanto, la producción de novela popular en España contará con ciertas características, propias de esta situación y de la naturaleza del producto. Para empezar, estas publicaciones poseían un casi estandarizado tamaño de papel -10x15 cm.-, que permitía esconder la novela en el bolsillo, de ahí otra de las denominaciones que han

recibido más recientemente, *bolsilibros*. Con ello, se podía ocultar esta lectura de críticas ajenas a causa de la mala imagen que se tenía de este tipo de literatura, lo que se contradice con la gran popularidad de la que gozaban. Además del tamaño, tenía precios homogéneos, que fueron aumentando según se devaluaba la moneda nacional, pero que también por esta razón recibieron el apelativo de *novelas de a duro*, precio con el que se mantuvieron en los quioscos españoles durante muchos años.

Los temas desarrollados en estas novelas eran siempre los mismos, pues se guiaban por formulas prefabricada, siguiendo esquemas prefijados, dado que su propósito único era entretener. Así, abundan las tramas de acción y de aventura, con la excepción del amor para las pertenecientes al género rosa y la intriga para las del policíaco. Este hecho fue provocando poco a poco que los géneros tratados por la literatura popular española de estos años fuera adquiriendo una cánones de producción cada vez más fijos e inamovibles, hasta el punto de que en su etapa final, los argumentos resultaran tan repetitivos que el lector asiduo tuviese problemas para discernir cuál había leído y cuál no. Desde luego, quedaba fuera de las temáticas de estas novelas argumentos de corte psicológico, social o político, ni la literatura costumbrista, ni la que pretende indagar en la condición humana.

Respecto al lenguaje y estilo de estas novelas, destaca la baja calidad literaria de los mismos, puesto que hablamos de novelas escritas sin pretensiones literarias, destinadas a un público mayoritario y principalmente definido por su escaso nivel cultural. Por estas razones, se hayan ripios, tópicos literarios, abundancia de adjetivos, léxico arcaizante, y predomina la descripción física de personas y lugares, nunca psicológicas o simbólicas. Además,...

... abundan los diálogos y escasean las descripciones y desde luego no existía interés alguno por la experimentación literaria ni con el lenguaje, ni con la profundización psicológica ni por las relaciones humanas más que como meros apoyos argumentales. Sin embargo, debe recordarse que todos estos escritores eran verdaderos profesionales, con una gran capacidad para la narración fluida y eficaz (Moreno, 2007: 128).

En verdad estos escritores, dentro del modelo de escritura que les venía impuesto por las editoriales, tampoco gozaban de tiempo para depurar su estilo, ya que debían entregar novelas en plazos de tiempo muy breves, lo que no les permitía, en muchos casos, ni siquiera repasar lo redactado.

El estilo de estas novelas, teñido en general de una absoluta falta de cuidado, está habitualmente plagado de frases hechas, comentarios tópicos, diálogos ramplones y manidos y, con desgraciada frecuencia, incluso faltas de sintaxis. Los adjetivos se prodigan con absoluta falta de imaginación. Todo en suma responde a dos vicios de origen: que la limitada cultura del lector desaconseja cualquier veleidad estilística, y, en el caso de la novela popular española, que las condiciones de trabajo de los autores (ritmos de producción frenéticos) no les permiten preocuparse por el estilo, y ni siquiera por la gramática (en muchos casos, ni siquiera revisaban ni corregían el texto, tal era la prisa por enviarlo a la editorial) (Martínez de la Hidalga, 2000: 21).

Desde luego, no se puede olvidar que ésta es la otra literatura, que entronca con el mismo modelo de producción que existía en el siglo diecinueve, una herramienta para el entretenimiento, una forma de ocio, sin grandes ambiciones, un producto para las masas,

de producción prácticamente industrial, y cuyos argumentos deben mover a la complacencia del lector, es decir, deben discurrir por cauces seguros, conocidos y predecibles.

El trabajo debía hacerse, en el mejor de los casos, con máquinas de escribir y mucho papel carbón para las copias [...]. El resultado final después de horas de trabajo no podía ser corregido. No se podían cambiar los párrafos o aumentar o disminuir longitudes de texto so pena de tirar a la basura esas horas de trabajo realizadas, con el consiguiente trastorno económico. No entregabas, no cobrabas (Canalda, 2001: 10).

Sin embargo, hay que ser cautos en su calificación. Algunos autores de novela popular consiguieron gran renombre al destacar sobre otros, porque aunaron un estilo personal y una narración cuidada y fluida, superior a la habitualmente baja calidad de las colecciones populares. Éstos constituyen excepciones dignas de admiración. Son nombres como José Mallorquí, Marcial Lafuente Estefanía, Corín Tellado, Pedro Víctor Debrigode Dugi, Alfonso Rubio Manzanares, Guillermo López Hipkiss, Luis García Lecha, Antonio Vera Ramírez o Pascual Enguídanos.

Este hecho hizo afirmar a Francisco González Ledesma, uno de los responsables de Bruguera, y escritor de novelas populares bajo el seudónimo de *Silver Kane*, con gran relación con muchísimos escritores de *bolsilibros*, que fue el franquismo y la pobreza la que obligó a muchos hombres cultos, que habían recibido su formación durante la época de la república, a dedicarse a este tipo de obras, dadas las purgas ideológicas que se produjeron una vez terminó el conflicto armado. Ello obliga a replantear la visión que se tiene de la paraliteratura de posguerra española, puesto que se la podría calificar de mala

literatura sin tener en cuenta la formación de algunos de sus autores.

Que nadie piense, pues, que la literatura popular fue obra de unos escritores mal preparados, cortos de caletre o sin sentido de la pulcritud literaria. Todo lo contrario, es obra de personas a quienes su época no ofreció nada mejor. Y su trabajo no fue en vano: la cantidad de personas hoy muy ilustradas que se aficionaron a leer con esas novelas de bajo precio es increíble, y además son gente generosa que lo confiesa (González Ledesma, 2004: 144).

Respecto a las causas del uso del seudónimo, González Ledesma indica que podía tratarse de un método de ocultamiento, pero Ramón Charlo, en un estudio que realiza sobre esta cuestión, indica que esa razón sólo podría afectar a dos o tres escritores y que tampoco era cierta porque a la censura debía entregarse también una ficha con el nombre real. Este estudioso, por su parte, ofrece muchas otras razones para encubrir el nombre real al escribir novelas populares, como la creencia editorial de que beneficiaba las ventas, o para esconder el sexo del autor a la hora de abordar ciertos géneros, ya que una mujer escribiendo una novela del oeste no vendía como un hombre, ni un hombre escribiendo una novela romántica vendía igual que el nombre de una mujer (Charlo, 2005: 76-81).

Ello justifica, desde luego, la reivindicación realizada en diversas ocasiones para otorgar a estos escritores la mención que merecen dentro de los manuales de historia de la literatura española, de los que habían sido olvidados hasta fechas muy recientes. Sin duda alguna, estos escritores no pretendían realizar literatura, conocían su función y consideraban su trabajo como una forma de ganarse la vida honradamente, e incluso



muchos de ellos no pretendieron continuar con la escritura tras la época de los *bolsilibros* -una excepción es Antonio Vera Ramírez-, pero pasar por alto este ámbito de la cultura española es relegar al olvido una época y una forma de hacer literatura que mermaría la visión global de la producción literaria de posguerra, cosa que no sucede en absoluto en otros países respecto a la cultura popular.

En este ambiente de novelas populares aterriza y se asienta la ciencia ficción en España, de manera similar a como lo había hecho en Estados Unidos a través de las revistas *pulp* desde los años veinte. El género conseguirá abrir una rama de mercado entre las colecciones especializadas de *bolsilibros*, y competirá junto con otras más exitosas del Oeste, policíacas o románticas, y también generará el primer público aficionado a la ciencia ficción. Un público que posteriormente conocerá, gracias a la traducciones, la ciencia ficción procedente del mundo anglosajón, la que llevaba la batuta dirigente y establecía las directrices y el nivel literario del género. Y ese conocimiento progresivo permitirá también la maduración del cultivo literario de la ciencia ficción en España. Pero lo interesante de esta primera práctica del género en nuestro país reside en un desarrollo autóctono al margen de influencias del exterior.

#### 3.2.1.2. La introducción del *pulp* estadounidense en España: los *bolsilibros*.

El aterrizaje de la ciencia ficción en España, propiamente concebida como tal, al margen de los precedentes históricos antes señalados, se produce en los años cincuenta, y de la mano de las colecciones de novela popular, las cuales deciden lanzarse también a probar con este género tan en boga en Estados Unidos, que concebían como ambientaciones futuristas con naves estelares, un nuevo espacio propicio para desarrollar

aventuras.

Tras la década de los cuarenta donde escasean los títulos relacionados con el género, exceptuando algún cómic, como la traducción de historietas de *Flash Gordon*, se llega a los años decisivos de 1953 y 1954. En este momento verán la luz en España tres colecciones de ciencia ficción popular: *Futuro*, de editorial Cliper, realizada por José Mallorquí; *Luchadores del espacio*, de editorial Valenciana; y *Espacio*, de editorial Toray, una colección más moderna y longeva, y también más vinculada al mundo anglosajón, que se alargaría hasta 1972 con un total de 550 títulos.

La primera de estas colecciones, *Futuro*, parte de una propuesta del propio Mallorquí, famoso autor de novelas populares del oeste, especialmente las dedicadas a su personaje “El Coyote”. Mallorquí, tras una viaje a Estados Unidos, convenció a la editorial para realizar una colección centrada en relatos semejantes a los que por las mismas fechas tanto éxito obtenían en la nación transatlántica, la cual se hallaba inmersa en la denominada Edad Dorada, con autores destacados, ya mencionados, como Asimov, Heinlein, Sturgeon o Van Vogt.

El mismo Mallorquí se encargaría de la totalidad de los contenidos de la colección, ya sea mediante traducciones *sui generis* de originales norteamericanos, o con obras íntegramente propias, como las referidas al Capitán Pablo Rido. En el caso de las traducciones, Mallorquí adaptaba nombres, eliminaba autores y transformaba episodios o finales de las obras, probablemente para evitar el pago de derechos de autor. Respecto a su producción original, las obras sobre Pablo Rido tienden a la aventura espacial y presentan un personaje menos definido y exitoso que “El Coyote”, y en ellas se observa ya una característica esencial del género en España en esta época: la exaltación patriótica.

El autor estuvo a cargo de la colección hasta el número veintiséis, momento en que tuvo que cambiar de residencia y mudarse a Madrid para desempeñar su trabajo como guionista de radio. La colección continuó varios números más con otros autores, para desaparecer finalmente en el número treinta y cuatro. Lo más relevante de esta colección es que Mallorquí trató en sus obras todos los temas clásicos de la ciencia ficción clásica en un modelo de publicación tipo *pulp* como el que veinte años atrás se publicaba en Estados Unidos.

Escritas con su peculiar habilidad, las obras pertenecen sólo superficialmente al tema ciencia ficción: en el fondo son novelas de aventuras tradicionales en las que sólo han cambiado el telón de fondo y la terminología. Mallorquí carecía de la específica mentalidad del auténtico escritor de ciencia ficción y era difícil que consiguiese en un corto periodo de tiempo la formación indispensable para producir algo original e importante (Álvarez Macías, 1972: 106).

Por su parte, el caso de *Luchadores del espacio* es más singular. Para empezar, editorial Valenciana ya era famosa por sus colecciones de novelas bélicas y del Oeste. Uno de los autores más consagrados de la casa, Pascual Enguídanos, quien por aquel entonces trabajaba como portero, propuso a José Soriano Izquierdo, que gestionaba la parte artística de la editorial, una solicitud innovadora: novelitas que trataran sobre batallas espaciales. La idea era mantener la misma esencia de *Comandos*, la colección bélica de esta editorial, pero trasladada a un nuevo escenario: el espacio. Nace así esta colección que se alargaría desde 1953 a 1963, con un total de 234 números y que acogió a veintisiete autores diferentes, siendo el más prolífico el mencionado Enguídanos, que

firmaba como *George H. White* y posteriormente como *Van S. Smith*. Pascual Enguídanos cuenta en su haber con sesenta y nueve de las doscientas treinta y cuatro novelas, treinta y tres de ellas dedicadas a la famosa *Saga de los Aznar*, una épica historia sobre el futuro con una humanidad dispersa en el espacio y acaudillada por una familia, los Aznar.

*Luchadores* se determinó como paradigma de la colección de ciencia ficción popular gracias a su formato característico de los *bolsilibros* -10x15 cm- y su extensión de 124 páginas, y se conformó con obras de autores principalmente levantinos, lo que ha llevado a que se les denomine la escuela valenciana. En ella se observan tres diferentes etapas: la primera se caracteriza por un cultivo de series largas -en ella se incluye prácticamente la totalidad de la *Saga de los Aznar*- y el dominio en las firmas de Enguídanos y de Alfonso Arizmendi (*Alf Regaldie*); la segunda presenta una reducción de las series novelescas, prefiriendo las novelas terminadas en un sólo número, y junto con Enguídanos, una gran participación de José Luis Benet (*Joe Bennet*) y Fernando Ferraz (*Profesor Hasley*); finalmente la tercera es una eclosión de firmas, pues agrupa la mayoría de los autores, muchos con una participación pequeña en la colección, los cuales cultivan una ciencia ficción más moderna, con la desaparición casi total de las series de novelas.

Sin embargo, el detalle más peculiar de esta colección reside en la escasa o nula influencia que sus autores recibieron de la práctica del género realizada en Estados Unidos y escribieron productos de sabor hispano, aunque firmando, claro está, con seudónimos con reminiscencias anglosajonas. Sobre la escasa influencia americana en esta primeriza ciencia ficción hispana, José Carlos Canalda, estudioso de las novelas de a duro, señala que “el principal impedimento de la invasión norteamericana y de los denominados *pulps* podemos imputarla a la imposibilidad de contratar originales procedentes de este país a causa del aislamiento internacional del régimen franquista”

(Canalda, 2003: 19).

La tercera de las colecciones, *Espacio*, de editorial Toray, desarrolló uno de los primeros emporios que vive a costa del género, que tras la quiebra sería sustituido por Bruguera. *Espacio* presenta obras menos aventureras que *Luchadores del espacio*, y unas tramas más cercanas a los parámetros imperantes en el género cultivados allende el Atlántico. En ella destaca principalmente Luis García Lecha, -espinas dorsal de la colección, igual que Enguídanos lo fue en *Luchadores*-, quien, bajo los seudónimos de *Clark Carrados* y *Louis G. Milk*, escribió casi la mitad de las novelas de la colección. Este prolífico autor de novelas populares llegó a ver publicadas la friolera de dos mil novelas de muy diversos géneros, de las cuales seiscientas pertenecen al género fictocientífico.

Durante los años sesenta la editorial, gozosa de dominar el mercado, decidió ampliar la oferta y diversificarse con otras colecciones hermanas que gozaron de éxitos diversos, como son las colecciones de *S.I.P. (Spacial International Police)*, que mezclaba lo policíaco en ambientes futuristas, *Best-sellers del Espacio*, dedicada casi por completo a la traducción o *Espacio Extra*. Para estas colecciones se nutrieron de los autores de la casa, muchos de ellos colaboradores en *Espacio*, como el mencionado Luis García Lecha, Enrique Sánchez Pascual (*Alan Star*, *Alan Comet*), o Juan Gallardo Muñoz (*Johnny Garland*).

Dado el éxito de estas colecciones, tanto de *Luchadores del Espacio* como de *Espacio*, otras editoriales más pequeñas decidieron ver si podían ocupar su parte en el mercado, muchas de éxitos variables, como *Science & Fiction*, de editorial Mateu, en 1956, que alcanzó nueve números, o la editorial Cedro que apostó por traducciones en 1958 para su colección *Kemlo*, que alcanzó siete números. De mayor éxito en los años

sesenta se pueden destacar las colecciones *Infinitum*, entre 1965 y 1968, y *Puerta a lo desconocido*, entre 1967 y 1968, ambas de editorial Ferma. La primera alternó escritores locales con traducciones, mientras que la segunda contó exclusivamente con autores españoles. Estas editoriales se encontraban en Barcelona, con la excepción de la única editorial madrileña que se preocupó por el género, Rollán, que en el bienio de 1969 y 1970 publicó la colección *Nova Club*, que alcanzó una veintena de títulos, donde destacan las seis únicas contribuciones de novelas de a duro de Enrique Jarnés Bergua, famoso por sus seriales radiofónicos e historietas gráficas de *Diego Valor*, una especie de versión hispana del personaje de *Flash Gordon*.

Entre estas colecciones competidoras merece especial mención la colección *Robot*, de editorial Mando, con obras exclusivas de Enrique Sánchez Pascual, quien firmaba como *Alan Comet*, autor que después colaboró tanto en *Espacio*, de Toray, como en *La conquista del espacio*, de Bruguera. *Robot* cuenta en total con quince novelas, cuya lectura ofrece la apariencia de un proyecto narrativo homogéneo dado que las tramas pueden ordenarse en una misma línea temporal<sup>31</sup>. No obstante, en esta colección su autor introduce una propensión religiosa y un ataque contra el progreso desmedido de la ciencia en contra de la naturaleza, la cual plasma tanto en los prólogos a alguno de los números como en varios argumentos que desarrolla. La visión del futuro que domina esta colección es pesimista, dada la animadversión de *Alan Comet* por la investigación científica, a la cual acusa de traspasar ciertos límites que el autor considera infranqueables.

Tras la quiebra y desaparición de editorial Toray en 1972, su legado lo tomó la

---

31 La idea sería similar a la que desarrolló el escritor estadounidense Robert A. Heinlein al unir varias de sus obras en una misma línea temporal que publicó como *Historia del futuro* (1969), hilando así las tramas de cada uno de ellos hasta conformar toda una posible historia del futuro de la humanidad.

editorial Bruguera, que ya publicaba masivamente otros géneros de novela popular. Bruguera conformó también en el mundo de la ciencia ficción todo un imperio de colecciones de libros de bolsillo durante los años setenta, incluso mayor que la de su predecesora Toray. Este cambio supuso una etapa distinta para este tipo de literatura, dado que la editorial planteaba un método de producción de las novelas más industrial, es decir, mayor velocidad en la escritura y menor calidad en las obras.

Sin duda, los años iniciales son importantes porque suponen la creación de un mercado editorial para el género, la presentación de tramas, ambientes y personajes, aunque fuera literatura prefabricada y evasiva, como es la que caracteriza los bolsilibros, y desarrollada, por lo menos en un principio, al margen de las tendencias que marcaba la ciencia ficción anglosajona.

El paso de los años y las subsiguientes aportaciones de novelas norteamericanas y de otras nacionalidades, ya sin modificar, dulcificarían poco a poco estas tendencias de la primitiva ciencia ficción española, que aún en la década siguiente [los sesenta] pueden, sin embargo, detectarse (Saiz Cidoncha, 1988: 191).

Lo peculiar de estos autores es que muchos se volcasen, por iniciativa personal, o por petición editorial, hacia un género que desconocían por completo y que cultivaron con gran carga imaginativa. Algunos de estos autores destacan por la calidad de su prosa, más limpia de ripios, repeticiones, excesos de descripción, diálogos o personajes demasiado prototípicos, como son Pascual Enguádanos (*George H. White*), Luis García Lecha (*Louis G. Milk*, *Clark Carrados*), Enrique Sánchez Pascual (*Alan Star*, *Alan Comet*) o José

Caballer (*Larry Winters*). Estos autores consiguieron un estilo propio, de una calidad nada desdeñable -algo elogiada dadas sus condiciones de trabajo- y argumentos más reflexivos, que destacan sobre los otros, pero, inmersos en el mundo editorial de la novela popular, no se plantean una intención mayor que la de entretener, sin pretensión de hacer gran literatura.

Sin darles a estas obras más de lo que tenían y de lo que en realidad pretendían ser -o se les dejaba ser-, sí debe tenerse en cuenta el papel fundamental que jugaron en la primera ciencia ficción, proponiendo ambientaciones, atmósferas y argumentos y, de vez en cuando, aportando profesionales -tanto escritores como editores- que impulsarán con su experiencia la siguiente etapa del género en España, con la cual convivirán durante no mucho tiempo (Moreno, 2007: 130).

Por tanto, estos autores no muestran una visión clara de la ciencia ficción, y por supuesto ignoraban las tendencias dominantes en la misma. Además, no ahondaron en la ciencia ficción una vez dejaron de escribir en las colecciones especializadas en dicho género. Tampoco pretendieron o pudieron otorgar a sus obras más de lo que las editoriales les solicitaban y, desde luego, no buscaron una intención especulativa, sino el desarrollo de un escenario para generar nuevas aventuras, sin explotar las posibilidades de la ciencia ficción.



### 3.2.1.3. Estudio de un caso: La Saga de los Aznar.

La *Saga de los Aznar* comprende un ciclo de novelas escritas por Pascual Enguídanos con el pseudónimo de *George H. White* en el seno de la colección *Luchadores del Espacio*, de editorial Valenciana, antes comentado. Un análisis de algunas de las entregas de esta serie centrada en las epopeyas estelares de la familia Aznar constituye un claro ejemplo de las características de la ciencia ficción hispana propia de la novela popular en esta época de las colecciones.

Esta magna obra de Enguídanos, subdividida en ciclos, y a su vez en novelas, y reeditada recientemente por Silente Ciencia Ficción en veinticuatro tomos<sup>32</sup>, es objeto hoy en día de grandes elogios por parte de un considerable grupo de aficionados españoles de los cuales muchos tomaron contacto con el género de la ciencia ficción en su época adolescente gracias a *La saga de los Aznar*. En verdad, sus juicios muchas veces resultan subjetivos, y desde luego, tampoco pretenden eludir que esta larga serie de novelas no escape a las nociones de la novela popular ni que su autor no pretendió huir de tal concepción, pues sabía dónde trabajaba y qué se le demandaba desde la editorial para ofrecer al público: acción y aventuras, pero en este caso en un nuevo escenario, el espacio.

También destacan con orgullo estos apasionados seguidores que *La saga de los Aznar* recibió el galardón a la mejor serie de ciencia ficción en la Eurocon de Bruselas celebrada en 1978 frente a la mejor dotada serie alemana de *Perry Rodhan*, aunque bien

---

<sup>32</sup> En su primera versión se trataban de una serie de novelas conectadas, publicadas de forma espaciada dentro de la colección *Luchadores*. La saga se interrumpió al cambiar el autor de seudónimo. Con posterioridad, en 1973, Valenciana decidió reeditar estas novelas ya con el epígrafe de *La saga de los Aznar*, momento que el autor aprovechó para corregir el texto y modificar aquellos aspectos con los que quedó disconforme y que no se ajustaran a los nuevos tiempos. Cuando terminaron de reimprimirse, solicitaron al autor nuevos episodios, lo que dio lugar a la segunda etapa de la *Saga*. De esta forma, el ciclo novelesco se alargó hasta la quiebra de la editorial en 1978. Sobre los cambios entre la primera y la segunda versión y las diferencias entre la primera y la segunda etapa de la *Saga*, véase Saiz Cidoncha (1999: 110-114).

es cierto que la victoria de la serie española se debió a reticencias del público belga ante la inclinación política derechista de la serie germana. Pero lo destacable en la *Saga de los Aznar*, además de una calidad narrativa ligeramente superior a la media de las novelas populares, es que su autor, desde su casita de Liria (Valencia) y, “sin especiales conocimientos científicos, fue capaz de crear máquinas maravillosas e imaginar paisajes y situaciones de innegable grandiosidad, y en las páginas de la *Saga* se respira una ambición imaginativa superior a la de otros escritores «de a duro»” (Díez, 2003: 14).

Se trata, sin lugar a dudas, de una *space-opera* en toda regla, una epopeya espacial con un fuerte aroma español, y que trató todos los temas de la ciencia ficción clásica (robótica, ufología, terraformación, batallas siderales, exploración espacial, primer contacto, etc), amen de recrear alienígenas también muy característicos del género (hombres planta, seres de silicio, seres de titanio, lagartos, etc.), a pesar de la paradoja de que Pascual Enguídanos los desconociese, pues ha afirmado varias veces que sus únicas lecturas del género fueron Julio Verne, alguna obra de H. G. Wells, alguna novela del Coronel Ignotus y algún cómic de *Flash Gordon*.

La estructura de la misma aparece *in crescendo*, desde una aventura en tierras exóticas donde se descubre la existencia de vida extraterrestre, hacia una aventura espacial, un viaje al futuro y posteriormente, tras una invasión alienígena de la Tierra, el exilio de los supervivientes por la inmensidad del espacio donde en cada parada tendrán que afrontar nuevas batallas y retos por su subsistencia. Este detalle constata el carácter bélico creciente de la *Saga*, dado que la intención que se desarrolló desde la editorial, como ya se ha explicado, fue la de trasladar al cosmos batallas como las aparecidas en la colección popular de corte bélico *Comandos*, también publicada por Valenciana.

En su tesis, Carlos Saiz Cidoncha concreta que las características que identifican a

la *Saga* son: a) predominio de acontecimientos bélicos, con armas y naves cada vez más grandes e imaginativas, y batallas siderales de dimensiones cada vez mayores; b) carácter épico centrado en una estirpe familiar, los Aznar; c) constante maniqueísmo en todas las obras de la serie, siempre los terrestres representan el Bien y los alienígenas el Mal; d) pretensión de cuidado científico por parte del autor, no siempre logrado dadas las escasas posibilidades de acceso al conocimiento astrofísico puntero que tenía Enguídanos en la época en que escribió la *Saga* (Saiz Cidoncha, 1988: 163-164).

Estos elementos definitorios de la *Saga* se perfilan con adecuación en el segundo ciclo de la misma, pues el primero, compuesto por las tres novelas iniciales, funcionan más como novelas de aventuras, introductorias a la epopeya que se desarrollará. Este trío inaugural parte de un episodio centrado en la ufología y el exoterismo (*Los hombres de Venus*, nº1), para continuar con una expedición a un Venus cretácico y selvático, lugar común del *pulp* clásico (*El planeta misterioso*, nº 2), y después, durante el retorno a la Tierra, la deriva a un planeta errabundo, misterioso, que justificará la herramienta argumental para trasladar a los protagonistas de nuestro presente hacia el futuro gracias a la aplicación de la teorías einsteinianas de la relatividad (*Cerebros electrónicos*, nº3).

Por tanto, posteriormente, el segundo ciclo, compuesto por las tres siguientes novelas, situado ya en el futuro, desarrolla las características que conferirán identidad a la *Saga*: las grandes batallas épicas con participación de innumerables naves espaciales; la utopía socialista cristiana, perfilada por primera vez en *La horda amarilla* (nº 4); la «dedona», el fantástico material ultrarresistente que mediante impulsos eléctricos se desprende de las leyes de la gravedad; y el sino trágico de los Aznar, pues o perecen en batalla o en accidentes, o perecen sus mujeres en distintos conflictos, o se convierten en la cabeza de turco durante las grandes derrotas de la humanidad, siendo vilipendiados

cuando previamente habían recibido grandes elogios en los momentos de victoria.

De este modo, lo más interesante de este autor valenciano de *bolsilibros*, lo que le hace especial, no sólo es el hecho de que construyera toda esta epopeya espacial al margen de las influencias anglosajonas, con un sabor verdaderamente autóctono y donde prima lo patriótico -los españoles y el español por toda la galaxia-, sino que se permitió desarrollar en ese universo ficcional su utopía personal: un mundo cercano al socialismo, donde se ha abolido la propiedad privada y no existe el dinero como valor de cambio, donde los ciudadanos sólo deben cumplir unos años de trabajo para el Estado y a cambio éste les proporciona todas las necesidades, donde la producción se encauza hacia el bienestar de todos los ciudadanos. Y en ese aspecto, uno de los aficionados que mayor defensa ha realizado sobre *La Saga de los Aznar*, el sociólogo Pedro Alberto García Bilbao, afirma:

Éstas son obras de aventuras, exploraciones y batallas; buscan una lectura desenfadada y nacieron para cubrir tiempos de ocio. El autor quiso emplear este modesto medio para expresar algo que llevaba dentro de sí, más allá de lo que le exigían. Deseaba especular sobre lo que el futuro y la técnica podían ofrecerle a la humanidad y procuró ser coherente con la línea que su autoimpuso. Este pequeño detalle de la coherencia con el camino emprendido, es elemento que define a la ciencia ficción (García Bilbao, 1999: 234-235).

Claramente, esta idea política se une a una dimensión mística, el cristianismo, presente por todas partes, como el otro elemento definitorio de la humanidad descrita en la *Saga*. Tanto es así que en *La horda amarilla* (nº 4) se equipara al emperador asiático, el enemigo, con el anticristo, para dejar clara su naturaleza malvada y anticristiana. Como

ésta, existen numerosas referencias a la raza blanca y a las naciones cristianas como superiores, junto con afirmaciones del narrador como la justificación de la existencia de los enemigos, la «bestia gris», llamada también «thorbod», en el universo: “Dios, que lo ha creado todo, había puesto sin duda, a estas bestias en el camino de los hombres para arrancarles su actual indiferencia y obligarles a volver a sus oraciones hacia Él” (White, 1973, Tomo 2º: 246).

Aun así, resulta interesante de la vertiente cristiana que sirviese al autor para justificar, ante la censura franquista, dominada especialmente por eclesiásticos, la utopía de naturaleza socialista que él quiso desarrollar en esta epopeya galáctica. Por esta razón, la sociedad idílica descrita en la *Saga* aparece relacionada con algunos aspectos del cristianismo primitivo, como se observa en el diálogo entre el primero de los Aznar y una coronela del siglo XXV, Miss Ina Peattie, en *La horda amarilla* (nº 4):

- [...] Hemos alcanzado el grado de civilización justo para liberarnos del castigo que el Creador arrojó sobre nuestros primeros padres: Ganarás el pan con el sudor de tu frente. [...] Antes, las máquinas desplazaban a los hombres y éstos se encontraban en el paro forzoso. Ahora tenemos un Servicio de Trabajo Obligatorio. [...] El Estado, que es el único dueño de las fábricas, de las máquinas, de los edificios, centros de distracción y demás, atiende al sustento de sus súbditos. Les proporciona habitación, comida, ropas, muebles, distracciones y centros de cultura. Hace tiempo que desapareció el dinero. Cada cual va a los almacenes y toma más de lo que necesita [...].

- ¿Comunismo?

- Cristianismo -dijo la coronela sonriendo-. (White, 1973, Tomo 2º: 26-27).

Su sistema tiende hacia un elitismo de sabios y científicos, premiados por sus cualidades intelectivas con los escalafones más altos de esta sociedad utópica. Para el escritor valenciano la solución a los problemas de identidad del individuo frente a la masa reside en la autosuperación. Aquella persona que ofrece lo mejor de sí mismo es recompensada con el prestigio social. Este socialismo también vale a Enguídanos para reflexionar en diversos momentos de la Saga sobre la relación entre estado e individuo, o entre las libertades personales y los deberes estatales.

Tras el trágico final de *La abominable bestia gris* (nº 6), donde se describe la invasión de la Tierra por parte de los thorbod, los humanos supervivientes, la mayoría españoles, huirán para vagar por el espacio a bordo primero del autoplaneta *Rayo* y después del autoplaneta *Valera*. En su periplo cósmico, el modelo social idealizado de Enguídanos les acompañará por el universo, entrega tras entrega, como emblema identificativo. Además, esta utopía se afianzará durante la segunda época de la *Saga*, cuando se atisbaba ya la apertura a causa del final del franquismo.

Desde luego, este socialismo no evita la visión maniquea propia de la literatura popular. El maniqueísmo se observa en este ciclo novelesco, principalmente, en el tratamiento que Enguídanos ofrece sobre las sociedades que describe. Por este motivo, el escritor valenciano siempre ubicará sociedades democráticas en los mundos defendidos por el *Valera*, los representantes del socialismo cristiano mencionado, y sociedades tiránicas e imperialistas en los mundos enemigos del autoplaneta.

Las representaciones del mal, los enemigos del *Valera*, son presentados en un nivel de vileza progresivo según sean mayores sus diferencias con los humanos, es decir, que los más despiadados serán los seres más alejados de la estructura biológica de los humanos, seres cuyo organismo es presentado con base de silicio o de titanio, según una

teoría científica vigente en la época. Este detalle se aprecia, especialmente, en la descripción de los thorbod u hombres grises, como se observa, por ejemplo, en *La abominable bestia gris* (nº 6), novela donde se describe la primera gran guerra entre la humanidad y estos alienígenas.

La Bestia Gris debía su nombre a la coloración cenicienta de su repulsiva piel. Su estatura media era de 2,20 metros. Eran macizos y robustos y contaban, como los hombre de la Tierra y de Venus, con dos piernas y dos brazos, con la sola diferencia de que pies y manos tenían solamente cuatro dedos y sus huesos eran totalmente distintos. Tenían una cabeza voluminosa, desproporcionada con el tamaño del tronco, desprovista de pelos y horriblemente fea. Su cráneo tomaba la forma de un huevo y proyectaba una frente muy ancha y abombada sobre un par de ojos de gran tamaño, redondos, de variado color y pupila hendida como la de los gatos. Bastante más abajo de los ojos presentaban una trompetilla extensible y, casi pegado a éste, una boca repugnante, carnosa y casi sin maxilar inferior. Sus orejas eran largas y puntiagudas, levantándose ligeramente sobre su cráneo pelado, duro y reluciente (White, 1973, Tomo 2º: 192-193).

No obstante, la oposición con el ser humano de los thorbod no se detiene en una descripción física, puesto que la irresoluta enemistad de ambas especies queda patente desde *La abominable bestia gris* (nº 6) y no dejara de existir a lo largo de toda la *Saga*. Todos los encuentros entre los hombres y la bestia gris terminarán en un conflicto de dimensiones cada vez más colosales. Nunca se propondrá una solución pacífica, sino que el único destino de ambas especies está en el conflicto total hasta la aniquilación completa de uno de las dos.

Unos y otros -hombres y bestias- vivían separados por un abismo de incomprensiones. La fatalidad les hizo diametralmente opuestos fisiológica, intelectual y espiritualmente. Dos razas de tan distinta naturaleza no cabían juntas en el mismo sistema planetario y el destino les enfrentaba irrefrenablemente hacia un choque definitivo, tal vez mortal para ambos pueblos (White, 1973, Tomo 2º: 193).

Otro rasgo que encuadra la *Saga de los Aznar* como novela popular es la presencia del modelo de superhombre, como llama Eco al protagonista de la novela popular. Eso sí, dicho modelo aparece ligeramente modificado, porque en este caso se trata de una saga familiar, con lo cual los protagonistas envejecen, se reproducen, mueren y su legado lo toma la nueva generación de los Aznar. Pero no por ello dejan de ser modelos unidimensionales presentados como superiores a la masa, al pueblo, aquí, los valeranos. Esta condición es incluso reconocida por más de uno de los Aznar, por ejemplo, en *La rebelión de los robots* (nº 50): “Es una condición especial de los Aznares. No están donde puedan figurar, sino allí donde se les necesita, en el momento que se les necesita” (White, 1976, Tomo 19º: 225).

Por lo demás es igual, siempre impondrán su justicia por encima de la general, destruirán a los malvados, recompensarán a los buenos, y restablecerán la armonía perdida. Ni siquiera en la descripción escapan ya del modelo heroico de la novela popular, un modelo de ser inmaculado cercano a la perfección. Así aparece descrito el primero de los Aznar<sup>33</sup>:

---

33 Se pueden observar más ejemplos de descripciones de protagonistas de novela popular en el artículo de Martínez de la Hidalga introductorio al segundo tomo de *La novela popular en España* (Martínez de la Hidalga, 2001: 24-25).



Miguel Ángel era un joven de 27 años. Medía cerca de dos metros de alto y era, físicamente, el tipo de hombre que más se acercaba a la perfección: hombros anchos, fuertes bíceps, cintura breve, caderas estrechas y piernas largas. Tenía negro, bronco y ondulado el cabello, la tez morena, curtida por la frente, nariz de líneas clásicas, boca grande y de bien dibujados labios y barbilla cuadrada y firme (White, 1973, Tomo 1º: 10).

El protagonista aparece descrito mediante un proceso de estilización de sus rasgos físicos y se eliden alusiones a su carácter, el cual no sólo se sobreentiende como correlato de su extraordinaria belleza, con reminiscencias de los *kuros* griegos, sino que también se deja al lector que desprenda esas virtudes de las acciones y las palabras del propio personaje. Además, de la estilización tampoco se libran los modelos femeninos, como sucede en la presentación de la primera mujer del Miguel Ángel Aznar, la estadounidense Barbara Watt. Su descripción se asemejan a la práctica de los ejercicios escolásticos de *descriptio puellae*, prueba ello de las hondas raíces de estos modelos narrativos prototípicos que usaban los escritores de novela popular:

Ángel, a su vez, examinó descaradamente a la hermosa joven rubia que se sentaba tras la mesa. Vio una cabellera áurea y rizada, una despejada frente donde se arqueaban dos altivas cejas en gesto de perplejidad, y una boca roja y sonriente que dejaba asomar una doble hilera de blanquísimos dientes (White, 1973, Tomo 1º: 11).

De estos ejemplos es fácil deducir que nos situamos en la narrativa popular, puesto que se trata de descripciones de fórmula según modelos literarios tradicionales, cánones de belleza establecidos representados mediante adjetivos antepuestos, simulando poeticidad, o imágenes gastadas. Además, todas las descripciones, también las espaciales, no se entremezclan en la narración, sino que aparecen insertas entre la acción, deteniendo el ritmo narrativo y centradas en pequeños detalles, ofreciendo incluso medidas exactas, lo que favorece un afán de objetividad donde se eluden las valoraciones subjetivas y los giros poéticos, porque lo que se busca es una extensión mayor del texto gracias a una proliferación de detalles superfluos o irrelevantes:

Todo el monumento se apoyaba sobre una base de colosales sillares, a la cual se accedía por una escalinata de 15 metros. Sobre esta base se elevaba el primer cuerpo del edificio, sobre firmes columnas de 50 metros de altura y 8 de diámetro. Éstas soportaban una plataforma con un largo friso de casi 300 metros de longitud, y por último, sobre esta plataforma, se levantaba el segundo cuerpo de columnas más esbeltas que sostenía en el aire una cúpula totalmente dorada de algo más de 125 metros de diámetro y 60 desde la base al punto superior del cual arrancaba el mástil o pararrayos.

En total, desde la plataforma de sillares a la cúpula, los terrícolas medirían más tarde 175 metros; 200 se incluían en la altura de la plataforma. Esto equivalía a la altura de un edificio de 66 pisos, suponiendo que cada piso tuviera tres metros desde el piso al techo. Lo más sorprendente, sin embargo, era la cúpula (White, 1973, tomo 1º: 187).

A causa de este motivo, se puede argumentar que este tipo de literatura tiende hacia lo que se puede calificar como el «cronotopo de la aventura». El cronotopo, como lo

definió Bajtin, se refiere a las conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (Bajtin, 1938: 237). Ya se ha indicado anteriormente la afinidad del subgénero fictocientífico de la *space-opera* con las novelas de aventuras (Ferrerías, 1972: 47-53).

En el caso de las novelas de aventuras, que Bajtin remonta hasta la novela griega, se trata de un modelo que se rige por un acontecimiento que rompe el curso normal de la vida, al que le sigue una sucesión continua de aventuras que se puede alargar hasta el infinito y que se organiza en una línea de sucesos, para alcanzar un final en que retorna el equilibrio o se restaure la situación inicial. Además, en estas novelas de aventuras la relación entre tiempo y espacio es puramente técnica (mecánica), puesto que “el carácter de ese lugar no entra como parte componente del acontecimiento; el lugar sólo entra en la aventura como extensión desnuda abstracta” (Bajtin, 1938: 253).

De esta forma, el espacio ficcional presenta un grado de concreción y determinación muy limitado, porque toda concreción hubiese limitado el poder del suceso. Es, entonces, un universo extraño, indefinido, desconocido y ajeno. No es un espacio exótico pues éste exigiría confrontación de lo propio con lo ajeno, simplemente es un universo abstracto ajeno. Son espacios llenos de curiosidades y realidades aisladas sin relación entre sí.

La *space-opera* introduce añadidos a ese modelo, porque en la *Saga de los Aznar* la sucesión de aventuras posee un tiempo que avanza, aunque la indeterminación del tiempo se realiza mediante el extrañamiento temporal hacia el futuro. Por su parte, el espacio sigue siendo imaginado. Este mencionado tiempo histórico provoca no sólo el envejecimiento de los personajes, sino la sucesión generacional hereditaria de héroes<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Aun así, este detalle se diluirá en la segunda parte de la saga, la ampliación de novelas que realizó el autor desde el año 1974, porque en ellas describe el hallazgo de una máquina, la Karendón, que permite resucitar a los protagonistas, con lo cual no importa que los personajes envejezcan, porque este aparato los devuelve a una juventud nueva.

Además, dado el carácter cósmico de esta serie novelesca, resulta imposible retornar a la armonía inicial, y la saga concluye en la misma espiral de aventuras. También habría que tener en cuenta que el autor no pudo concebir un final porque la editorial quebró en 1978 y con el cierre incluso se perdieron dos manuscritos de dos entregas más que había ya finalizado Enguídanos y que nunca vieron la luz.

Pero sí cumple las características espaciales, puesto que los sucesivos planetas recreados por Enguídanos se describen como nuevos lugares inexplorados propicios para la aventura y el hallazgo de una nueva raza enemiga. Son mundos donde desarrollar nuevas batallas. Así, incluso en los casos en que se repiten los espacios, como el *Valera* viaja a la velocidad de la luz y Enguídanos “aplica” las teorías einsteinianas de la relatividad, el autoplaneta siempre retorna al lugar cientos de años después y encuentra un mundo diferente al que había dejado atrás cuando partió. Estos mundos, incluidos aquellos que están poblados por imperios de gran desarrollo tecnológico, no se extienden más allá de su sistema solar, lo que corrobora el aislamiento de los espacios en cada aventura. Por otra parte, la ubicación de la acción dentro de la magnitud del universo propicia el ejercicio imaginativo del autor y evita la sumisión a leyes científicas y la precisión de esos espacios -invención de sistemas solares hoy desconocidos en astronomía-.

Todos estos aspectos concuerdan con los definitorios de la novela popular. En este sentido, es obvio que los motores de la historia, como ya se ha mencionado, recaigan en la aventura y las batallas cósmicas, marcadas por un fuerte maniqueísmo. El narrador tiende a deleitarse en los momentos de máxima acción con descripciones minuciosas de los conflictos bélicos, donde detalla el número de participantes, o las maniobras realizadas, las bajas sufridas y las características armamentísticas de ambos bandos,

detalle este último que en muchas ocasiones determina la victoria de un ejército sobre el otro.

Como en la mayoría de los *bolsilibros*, los capítulos tienen títulos breves y sugestivos, donde predominan las expresiones, como se desprende de los casos en *La horda amarilla* (nº 4), por ejemplo: “¡Nueva York!”, “¡Guerra!”, “Batalla aérea sobre Ontario”, “¡Victoria!”. El estilo también sigue unas pautas definidas. Así, las características narrativas tienden a la sencillez absoluta. Por ejemplo, la voz narradora es tradicional, heterodiegética y extradiegética, con focalización cero. En el relato también encontramos una concordancia del orden de la historia y del discurso, con escasos *flashback* que funcionan como recordatorios de números pasados o para narrar acontecimientos desconocidos por los protagonistas.

Además, hay un predominio por un ritmo narrativo de resumen, en momentos de acción trepidante o grandes batallas, y de escena en el diálogo, del cual se realiza un uso abusivo. Muchas veces, aparecen casos donde las conversaciones no mantienen homogeneidad de registros, pues el mismo personaje es capaz de ofrecer una perorata técnica sin tomar aliento, lo que desnaturaliza su intervención, para páginas después vociferar una expresión vulgar del tipo «manda acá su imagen para que le veamos la cara» (p. 66)<sup>35</sup>.

Como correlato de los ejemplos expuestos, también se encuentran muchos casos de reflexivo pospuesto, de tono arcaizante («los incidentes sucedíanse con tal rapidez», p. 221); léxico también arcaico («asaetaron», p. 221); expresiones fosilizadas («tiempo ha»,

---

35 Todos los ejemplos aquí registrados provienen del tomo segundo de la serie según la publicación de Silente, para conmemorar el cincuentenario de la *Saga de los Aznar*, en el año 2003. Dicho tomo contiene las novelas cuarta, *La hora amarilla*, quinta, *Policía sideral*, y sexta, *La abominable bestia gris*. En pro de una exposición más clara, se indica sólo la página concreta donde aparece el ejemplo en dicho volumen.

p. 12; «¡carape!», p. 244); uso exacerbado del hipérbaton («de pronto taladró el zumbido de la vida ciudadana el escalofriante aullido de sirenas», p. 46); y en otros momentos se tiende a una poetización en las descripciones compuesta muchas veces por tópicos («los hermosos bosques ardieron como teas bajo la mortal caricia de los rayos Z», p. 269). Estos son detalles que permiten atisbar la intención del autor de establecer el tono literario del relato.

Probablemente con la intención de alargar el relato, la mayoría de los sustantivos están acompañados de un adjetivo, que muchas veces le precede a modo de epíteto («Eran familias almorzando bajo los piños piñoneros, sentados sobre el mullido césped ante los manteles de deslumbrante blancura», p. 45). También son muy comunes casos de estructuras trimembres («mataban con indiferencia de máquina, guiaban con precisión de máquina y morían, si llegaba el caso, con indiferencia de máquina», p. 64) y bimembres («había domado... había impreso...», p. 192); el recurso a la pregunta contestada por el propio narrador («¿Por qué no colonizarla? La Humanidad estaba en camino de realizar los deseos de Dios...», p. 189), inclusión de citas literales, sin afán de esconder la intertextualidad («Como dijo Camilo Flammarion. “*El claro de Luna...*”», p. 182).

Además, se repiten muchas partículas introductorias de oraciones, lo que da la impresión de que el narrador escribe rápidamente, sin posibilidad de reflexión, y su escritura se apoya en las mismas estructuras constantemente («En los parques se veía un gran número de gente... en una colosal explanada habían formados varios millares de atletas...», p. 45). Muchas de estas estructuras mantienen ese ritmo trimembre, también en casos de enumeración de acciones («echaron pié a tierra al sentir apetito, treparon por las largas escalinatas hasta uno de los restaurantes al aire libre y tomaron sus almuerzos yendo a despacharlos», p. 46). Este tipo de anáforas, tanto trimembres como binarias,

provoca que en ciertas ocasiones el texto caiga en el detallismo de las acciones de los personajes, las cuales muchas veces podrían ser sobrentendidas. Este aspecto confiere pesadez y lentitud al relato, pero favorece ese objetivo de dilatar la narración y conseguir la extensión solicitada por el editor.

Otro recurso que se encuentra en muchas descripciones consiste un uso de medidas astronómicas que se vuelven incomprensibles para el lector («1.260.000 kilómetros», «¡velocidad, 200.000 kilómetros por segundo!», p. 194), o en la exageración de las cantidades en las batallas espaciales («tres poderosas flotas compuestas cada una por 500.000 aparatos, entraban en colisión con dos millones de aeronaves salidas de la tierra», p. 217). En otras ocasiones, el relato queda interrumpido por reflexiones que buscan la complacencia del lector («Es costumbre vieja en el Mundo que alguien cargue con los errores cometidos por todo un pueblo», p. 251).

Todos estos ejemplos dan prueba de modelos de escritura narrativa veloces, poco reflexivos, dilatados, no revisados, dado que que si el escritor no entregaban la novela a tiempo, no cobraban. Por esa razón a veces aparecen casos extraños, como adjetivos de dudosa relación con el sustantivo al que califican («desmayada sonrisa», p. 219; «ver de convencerles», p. 67; «¿qué puede querernos el general Duxon?», p. 66) y repeticiones («saben que no queremos la guerra y nos provocan. Esto puede llevarnos a la guerra», p. 41), ejemplos del rápido proceso de producción al que se someten los autores de novelas populares.

No obstante, como ya hemos señalado, dentro de la novela popular hay diferencias de calidad, y ciertos autores consiguen mayor fluidez y soltura en su prosa, como es el caso en Pascual Enguídanos. En ciertos momentos el escritor valenciano logra pasajes de resaltada poeticidad y carga dramática, como se puede observar en el tono trágico del

siguiente pasaje con la que plasma las últimas horas de Madrid ante el inminente asalto de la bestia gris, los thorbod:

La Bestia interrumpía en Madrid por los túneles que sus máquinas excavadoras habían abierto. Resonaron apocalípticas explosiones en las calles de la populosa ciudad. Nubes de gases venenosos extendieron sus parduzcos tentáculos por las avenidas subterráneas. Un millón de encorajidos madrileños y aguerridos soldados se aprestaron para la defensa, contestando al salto thorbod con el tronar ensordecedor de sus ametralladoras atómicas. Bóvedas y edificios se venían abajo entre cascadas de escombros. Brotaban incendios aquí y allá, chorros de agua y de vapor salían de las cañerías cortadas por las explosiones.

Cada edificio, cada planta, cada hogar era un baluarte. Junto a las puertas de sus casas, mujeres vestidas de hierro aguardaban con un fusil entre las manos engarfiadas la llegada del invasor. Dentro yacían sus hijos retorciéndose en los espasmos de una horrible agonía producida por los gases... Madrid sería la piedra negra en la brillante campaña militar de la abominable bestia gris (White, 1973, Tomo 2º: 271).

Sigue habiendo muchos de los rasgos antes señalados, como las enumeraciones y la excesiva adjetivación que propician la dilatación narrativa, pero también se desprende del fragmento una similitud con un pasaje de nuestra historia reciente, puesto que ese Madrid desesperado y angustiado que afronta la inevitable derrota ha recordado a muchos aficionados la invasión de la capital española por las tropas nacionales durante la Guerra Civil (Saiz Cidoncha, 1999: 105-106).

En general, todo el análisis realizado sirve para reafirmar las características que más arriba se atribuyeron a las novelitas populares de ciencia ficción escritas en los años



cincuenta y sesenta en España. Se observa en el caso de Enguídanos ciertas particularidades, las cuales ya han sido resaltadas, como la pretensión de desarrollar algo más dentro de las aventuras espaciales. Un ejemplo de este aspecto se encuentra en la plasmación dentro de la *Saga de los Aznar* de su utopía personal de inclinaciones socialistas. Sin embargo, el autor valenciano no pretendió nunca huir de la literatura popular, y su estilo cuadra perfectamente dentro del definitorio de los *bolsilibros*. Pascual Enguídanos siempre consideró que su vida como escritor quedaba vinculado al mundo de las novelas de *a duro*, y una vez quebró editorial Valenciana, no continuó escribiendo.

### 3.2.2. La vertiente autoconsciente de la ciencia ficción.

Desde las novelitas populares fueron surgiendo otros proyectos que pretendían insuflar mayor libertad creativa y editorial al género y que fueron alejándose del mundo de los *bolsilibros*. Se pueden percibir diferencias iniciales respecto a las anteriores colecciones catalogadas como literatura popular. Así, por ejemplo, los autores ya no se esconderán tras seudónimos de resonancias anglosajonas, sino que firmaron con su nombre o su *alter ego* literario, como en el caso de Domingo Santos, llamado en realidad Pedro Domingo Mutiñó. También debe tenerse en cuenta que sus obras aparecen entre las traducciones de los autores de ciencia ficción anglosajona, como es el caso de *Nebulae*. Estos escritores, en relación con los anteriores, sí gozaron de mayor libertad para perfeccionar sus argumentos, los cuales podían desplegar sin la necesidad de fijarse a unos periodos de producción establecidos, aunque estilísticamente no se distanciaron mucho de los *bolsilibros*.

El paréntesis producido en los años cuarenta, esos *años vacíos*<sup>36</sup>, se viene a llenar por unos creadores noveles, que reflejan en sus producciones su capacidad para desarrollar obras de fantasía notables, y que son aceptadas por el aficionado, compartiendo, airoosamente, con toda la producción venida del otro lado del Atlántico (Merelo, 2002: 396).

Entre las primeras publicaciones que se deben destacar están dos relevantes casos que provienen de allende el Atlántico, desde Argentina, la revista *Más Allá*, y la editorial Minotauro, la cual continúa hasta nuestros días. Lo relevante es que ambos planteaban una concepción más digna de la ciencia ficción, traduciendo y publicando cuentos y novelas que en ese momento se publicaban en las revistas norteamericanas destacadas del momento, como *Galaxy*, dirigida por H. L. Gold. Minotauro, por su parte, se centró más en novelas y tradujo las mejores obras prospectivas de ese periodo. Sin embargo, dados los impedimentos legales y económicos para llegar a nuestro país, su difusión en España fue pequeña, siendo de esa manera mucho mayor su influencia entre los aficionados argentinos. El éxito se debió a la mentalidad impuesta por Francisco Porrúa, que fundó Minotauro casi como *hobby*, pues él trabajaba para otra editorial sudamericana más grande. Lo interesante es que prestó una especial atención a la obra contemporánea, con autores que se convirtieron en sello de la casa, como Aldiss, Ballard o Bradbury (Díez, 2000: 35). Así, entre 1950 y 1957 publicó destacadas obras de ciencia ficción del momento, como *Mercaderes del espacio* (*Sapece Merchants*, 1952), de Pohl y Kornbluth, *Soy leyenda* (*I'm Legend*, 1954), de Matheson, *Ciudad* (*City*, 1952), de Simak, *El día de los trífidos* (*The Day of the Triffids*, 1951), de Wyndham, *Crónicas marcianas* (*The*

---

36 En cursiva en el original.

*Martian Chronicles*, 1950), de Bradbury, *Más que humano* (*More than Human*, 1953), de Sturgeon o *El hombre demolido* (*The Demolished Man*, 1953), de Bester.

Por contra, *Nebulae*, de la editorial española Edhasa, obtuvo mayor repercusión. Su vida se extendió desde 1954 a 1968 y alcanzó las 140 entregas. La colección, al principio bajo la dirección del Dr. Miguel Masriera, contribuyó al conocimiento de muchos clásicos del género, en especial de la llamada Edad de Oro, traduciendo obras de Asimov, Clarke, Brunner, Van Vogt, Silverberg, Dick o Brown. Pero, además, debe destacarse que dichas traducciones se realizaban con un planteamiento mucho más serio, es decir, buscando fidelidad con el texto original, respetando autor y título e indicando quién era el traductor, detalle que no cumplían muchas otras colecciones de *bolsilibros* que recurrieron a originales extranjeros. Junto a los destacados autores anglosajones también publicaron otros escritores de diferentes nacionalidades europeas: franceses como Alexandre Arnoux, alemanes como Werner Wehr, italianos como Franco d'Alessio, e incluso soviéticos como los hermanos Strugatski. Por esa razón, las tres características más destacadas de esta colección fueron: a) un criterio ecléctico de selección; b) una producción de calidad, con traducciones sensiblemente superiores a las de la competencia, así como reedición de los mejores títulos; c) atención a la ciencia ficción en diversas procedencias (Díez, 1998b: 39-43).

Por si esto fuera poco, *Nebulae* también incluyó, en números esporádicos, obras de españoles, como Antonio Ribera y Francisco Valverde Torné. En el primer caso, Antonio Ribera, aficionado a la ufología y a la parapsicología, debutó en la colección, en la que ya era traductor, desde el número 4 con *El misterio de los hombres peces* (1955). Desde entonces su obras aparecieron esporádicamente: en el número 40 *El gran poder del espacio* (1957), sobre una invasión alienígena; en el 55 *Ellos* (1959), compuesta por dos

novelas cortas; y en el 70 *Los comandos de la humanidad* (1961), cinco relatos en los que expone, entremezclado con la ficción, sus ideas y teorías sobre los ovnis.

Por parte de F. Valverde Torné, aparece más tarde en la colección, en el número 60, con *La gran revelación* (1959), novela que narra un viaje interplanetario al Marte más prototípico del *pulp* estadounidense de los años treinta. Más tarde, en el número 69 aparece con su firma *Los enemigos del Sol* (1960), donde repite la temática del viaje interplanetario, aunque esta vez se distancia más en el futuro. Este autor no colaboró más en *Nebulae*, aunque sí continuó cultivando los géneros proyectivos. Aun así, estas dos obras no se separan muchos de las novelas de aventuras cósmicas como las aparecidas en *Luchadores del espacio*.

Posteriormente a esos dos escritores, aparece la firma de Domingo Santos. En esta colección publicó algunas de sus mejores novelas como *Gabriel* (1962), una novela de aprendizaje o *bildungsroman* protagonizada por un robot que busca su propia conciencia para llegar a ser un hombre, toda una profunda relación en torno a lo que supone ser o sentirse humano. El autor esconde también en esta novela una crítica a la progresiva mecanización de la vida humana. Otras novelas suyas de esta época fueron la antología de relatos *Meteoritos* (1965) o la novela *Burbuja* (1965).

El caso de Domingo Santos es peculiar, puesto que este escritor, según él mismo ha contado en más de una ocasión (Santos, 2003: 131-140), empezó su carrera literaria a los diecisiete años como autor de novelitas populares, en especial de ciencia ficción en *Luchadores del espacio*. Santos ha afirmado emotivamente que si para los otros escritores la novela popular era una forma de vida, para él fue un taller de escritura. Por esa razón, en cierto momento, uno de sus manuscritos, enviado a *Espacio*, *Volveré ayer* (1961), fue rechazado por la editorial, quienes alegaron que la novela era demasiado buena para el

público de la colección. Finalmente la obra vio la luz en *Nebulae*. Desde ese momento adoptó definitivamente su pseudónimo de Domingo Santos y se convirtió en uno de los grandes del género en los años sesenta y posteriormente, gracias a su gran labor editorial y difusora, en el patriarca de la ciencia ficción española. Este escritor, por tanto, cuenta en su haber con...

... una treintena de novelas de *a duro*, más de una docena de novelas *serias*, y casi setenta relatos aparecidos, principalmente en las décadas de los sesenta y setenta, en el campo de la ciencia ficción. Junto a ello, y con toda seguridad entorpeciendo esa brillante y muy prometedora labor creativa, Domingo Santos desarrollo también una larga y dilatada labor como editor, traductor, ensayista y, en definitiva, de verdadero *factotum* de la ciencia ficción en España<sup>37</sup> (M. Barceló, 2002: 294).

Cuando la colección *Nebulae* llevaba una larga caminata, aparecen dos nuevas firmas de la cantera nacional: Juan García Atienza y Carlos Buiza. Sin embargo, estos dos autores desarrollarán la mayor parte de su obra en la década de los setenta. En el caso del segundo de ellos, todavía un joven estudiante de Derecho, sólo publicó una obra dentro de la colección de Edhasa, el número 134, titulado *Un mundo sin Luz y otros relatos* (1967). En dicha obra, compuesta por cuatro relatos, destaca “El asfalto”, de temática fantástica, con ciertas similitudes con “Fueron testigos”, de Rosa Chacel (1952), y que fue adaptado a la televisión en el programa de Narciso Ibáñez Serrador *Historias para no dormir*.

Juan G. Atienza, licenciado en Filología Románica y guionista de cine y televisión, famoso por sus libros de historia, se centró más en su faceta literaria en el cultivo del

---

<sup>37</sup> En cursiva en el original.

cuento. Más adelante sería un asiduo colaborador en *Nueva Dimensión*, pero de esta época merece especial mención *El viajero de las gafas azules* (1967), que apareció en el número 132 de *Nebulae*. El ejemplar se compone de dos novelas cortas, “Los viajeros de las gafas Azules” y “Los alegres rayos del sol”, el primero sobre una paradoja temporal y el segundo sobre civilizaciones perdidas precataclísmicas.

Otras colecciones siguieron los pasos a *Nebulae*. La primera que se puede mencionar es otra serie de la misma editorial Edhasa, *Anticipación*, que duró solamente cinco números. Mayor relevancia obtuvo la colección *Novelas de ciencia ficción*, de la editorial Cenit, que se dedicó a traducciones de obras publicadas por Ace Books, la editorial más prestigiosa del género por aquél momento en el mundo anglosajón. Además, también incluyeron algunas entregas con escritores nacionales como los ya nombrados Antonio Ribera y Domingo Santos.

Posteriormente, en 1965, La editorial Ferma sacó al mercado *Infinitum*, que alcanzó un total de 42 números y dio cabida a casi todos los autores españoles antes mencionados. Pero la más lujosa de todas apareció de la mano de Acervo. *Antología de novelas de anticipación* resultó la colección más cuidada, de pasta dura, donde podemos encontrar numerosos relatos de autores españoles publicados habitualmente e incluso dos números dedicados exclusivamente a la ciencia ficción de producción nacional: el número siete y el diecisiete. De estos ejemplares se hablará más adelante.

A partir de lo aquí expuesto, se puede observar que una parte de la producción de los autores autóctonos que escribían, como se ha indicado, «con conciencia de género», consistía en relatos breves, o dada la corta extensión de las novelas que enviaban a las colecciones, completaban con algunos cuentos el espacio restante que les solicitaba la editorial para que el ejemplar viese la luz. Por ello, observa Carlos Saiz Cidoncha en su

tesis que “la práctica del relato corto no parecía haber sido demasiado cultivada, en principio, durante esta época. Los responsables de las colecciones especializadas preferían en general, las novelas largas que ocuparan, cada una de ellas, un volumen entero” (Saiz Cidoncha, 1988: 234).

No obstante, los cuentos, lentamente, se fueron convirtiendo en materia publicable. Esta corriente favorable a la proliferación de colecciones cuentísticas en las librerías tiene relación con la defensa que de este género breve realizaron los autores de la generación del Medio Siglo, en especial gracias a *Ínsula*, revista que, “ya desde sus comienzos, puso en marcha una verdadera campaña de reivindicación del cuento literario: le dedicó una sección fija de creación, se ocupó de su difusión a través de las reseñas y dio cuenta puntual de los premios y colecciones que lo apoyaban” (Casas, 2007: 22), con lo que consiguieron abrir un mercado editorial para el cuento. En relación a este hecho, los editores de ciencia ficción no harían sino sumarse a la nueva consideración editorial de que gozaba el relato breve.

Aunque, por otra parte, bien es cierto que muchos de los relatos cortos de ciencia ficción de este momento aparecen como relleno para completar entregas que no alcanzaban la extensión mínima requerida por la editorial, pero posteriormente dichos relatos van adquiriendo más peso y apareciendo en volúmenes independientes, como los dos números citados de Acervo o la antología de autores hispanos que en 1967 lanzó al mercado *Nebulae*. De estos ejemplares se tratará más adelante.

### 3.2.3. Autores integrados en la corriente general de la literatura.

La tercera de las vertientes que planteaba el periodista y aficionado Julián Díez hacía referencia a autores de la corriente general de la literatura que se acercaban al género fictocientífico en algunas de sus obras, ya fuese de forma esporádica y ocasional, o con cierta asiduidad (Díez, 2003: 13). Se puede suponer que estos escritores percibieron la fuerza especulativa que posee la ciencia ficción para hablar sobre nuestra propia realidad a través de mundos inventados, imaginarios, y aprovecharon esta cualidad para desarrollar tramas donde reflexionaban sobre el mundo que les rodeaba.

El primero de estos escritores es Eduardo Texeira, periodista gaditano, quien consiguió publicar sus trabajos de forma continua y con cierto éxito del público general. Aparte de sus colaboraciones en colecciones de literatura popular, escribió un par de novelas al margen del mundo de los *bolsilibros*, como *Ruy Darch, los primeros hombres de Marte* (1953), aunque su obra fue escasa y tópica en la temática. Por otra parte, y quizá menos relacionado con el género, estaría Pedro Sánchez Paredes, aunque sus prospecciones fantásticas esconderán siempre pretensiones religiosas. En sus obras desarrolla siempre el tema de la búsqueda y se constituyen como alegorías del cristianismo. “Ciertamente el estilo en cierto modo delirante y el temario de simbolismo religioso de este autor no serían imitados por los restantes escritores fantacientíficos<sup>38</sup> hispanos de este período” (Saiz Cidoncha, 1988: 218).

Otro ejemplo que merece ser destacado en esta investigación se encuentra en la novela de Pedro Salinas *La bomba increíble* (1950). Se trata de una distopía que refleja

---

<sup>38</sup> Aunque en la presente investigación se haya optado por el vocablo fictocientífico, existen otras acuñaciones como la que usaba aquí el investigador Carlos Saiz Cidoncha, derivada del italiano.



un mundo futuro donde se ha suprimido la emoción de la mentalidad de los individuos, lo que conlleva aparejada la desaparición de la espiritualidad romántica en pro del triunfo de una filosofía materialista. La aparición misteriosa de una bomba en el Museo de Ciencias y su posterior explosión derivará en la destrucción del mundo, que se perderá en la Nada y relegará al ser humano al olvido.

Más que la narración de los horrores de la bomba atómica, el autor realiza un ejercicio prospectivo en el que a través de esa sociedad futura reflexiona sobre cuestiones culturales que repercuten a su propio entorno, pero que siguen vigentes en la actualidad: una crítica a una sociedad excesivamente racionalista, fundamentada en una lógica que se muestra incapaz de explicarlo todo, incapaz de explicar la naturaleza de la bomba. Salinas se vale de una labor imaginativa para superar el camino de la representación de la realidad cotidiana y abordar conceptos como el Ser, la denuncia social y el papel de la religión en la vida cotidiana. De esta forma se esconde en la obra un mensaje existencialista alcanzado por un medio distinto al de la vigente novela social de los años cincuenta.

Pedro Salinas aporta a la literatura novelesca española contemporánea algo que falta -o al menos escasea mucho- en ella: una imaginación capaz de superar los linderos de lo cotidiano desplazándose a un mundo distinto y no menos real: la imaginación de Salinas nos introduce de golpe en el universo temible y soñado por la general zozobra (Gullón, 1951: 573-574).

Un llamativo paradigma entre los autores prestigiosos que cultivan el género de la

ciencia ficción en algún momento de su obra se encuentra en Agustín de Foxá, famoso por su obra *Madrid, de Corte a checa* (1938), la cual fue elogiada como imagen del nuevo sistema político que impondría Franco. Pero el encasillamiento de Foxá con esta obra reduciría su imagen de escritor a una visión sesgada, puesto que fue un hombre tradicional que también se interesó por los peligros del futuro, y ello le atrajo hacia el género fictocientífico. En este aspecto, escribió una obra de teatro, *Otoño del 3006* (1954), que a diferencia de *El Pedrigree* (1926), de Ricardo Baroja, ésta sí llegó a las tablas, puesto que fue representada en el Teatro María Guerrero en 1954.

En el drama de Foxá aparece un mundo futuro donde se ha terminado con la enfermedad y el hambre, pero que está gobernado por unas elites, que controlan las emociones y la voluntad de las clases trabajadoras, las cuales son fabricadas en serie en un Taller-Fisiológico, como máquinas, y se les denomina “infrahombres”. Durante unas excavaciones arqueológicas de restos del siglo XX, se resucita a un hombre de dicha época, el cual acabará por revelarse contra esa sociedad y erigirse como un nuevo mesías que acabará con el mundo tecnificado y carente de sentimientos que caracterizan esa realidad antiutópica. En este proceso también logra que una mujer de ese distópico porvenir descubra el amor, y, tras la revuelta de los esclavos trabajadores, ambos terminan volviendo a la naturaleza, en una especie de arcadia tecnofóbica.

*Otoño del 3006* es una obra mestiza, en la que los motivos antiutópicos se combinan con otros que remiten a la ciencia ficción aventurera y a la pastoral, por sólo citar las que parecen más pertinentes en conjunto, pues el recurso de Foxá a la *enciclopedia* fictocientífica es tan amplio que parece como si hubiera querido aclimatar el mayor número posible de cronotopos fictocientíficos en el espacio y en el tiempo limitados de la

representación teatral [...], en un despliegue que debió de parecer desconcertante. Si a esto se le suma la variedad de registros dramáticos, apelándose unas veces a la risa y otras a la emoción, a la burla o a la poesía, de manera que los espectadores no sabían como reaccionar, se entenderá seguramente hasta qué punto la apuesta de Foxá era arriesgada en el marco del teatro comercial madrileño (Martín Rodríguez, 2009: 54).

Toda esta mezcolanza provocó la pérdida de coherencia a la obra, lo que favoreció el desconcierto por parte del público y de la crítica en la época. De esta forma, los argumentos esgrimidos por Mariano Martín Rodríguez en el fragmento citado justificarían el fracaso que obtuvo la obra en su puesta en escena, que duró en cartel cerca de veinte representaciones. Sin embargo, debe elogiarse de Foxá su pretensión por intentar que llegase a las tablas una obra sobre el futuro, y demostrar así el potencial especulativo de la ciencia ficción, incluso en el teatro.

En este punto, otro autor prestigioso que abrazó al género fictocientífico fue el palentino Tomás Salvador. Muchos aficionados coinciden en señalar que su obra *La nave* (1959) es la mejor novela de ciencia ficción española. Se narra aquí un viaje espacial intergeneracional a bordo de una nave que sirve como ciudad para sus habitantes, pero que con el paso de los tiempos, el motivo y propósito del viaje se han perdido. Este *leitmotiv* ha sido tratado en diversas ocasiones dentro del género, por ejemplo, en *La nave estelar* (*Non-Stop*, 1958), de Brian Aldiss. En la obra del español, la tripulación ha quedado dividida en dos grupos, los kros, negros, que ostentan el poder y viven en las salas que todavía tienen iluminación, y los wit, blancos, sometidos por los kros y que viven en la oscuridad.

La novela se divide en tres partes. Cada una presenta un cambio en la voz narrativa

y un ejercicio de estilo diferentes. La primera parte se narra como un diario, donde conocemos al protagonista, Shim, encargado de redactar el libro de bitácora. A través de las entradas antiguas conocerá la historia de la nave, aunque su conocimiento recién adquirido le llevará a que le amputen las manos y le destierren a la oscuridad. La segunda parte plantea un modelo narrativo tradicional, donde se relata la forma en que Shim se convierte en el Navarca, el líder que traerá la luz a los wit y acabará con los enfrentamientos y desigualdades entre ambos pueblos. Finalmente, la tercera parte aparece cantada por el bardo Natto, quien refiere los infructuosos intentos del navarca Shim por conseguir la paz, así como su trágico final.

Destaca en la novela la importancia de la tradición, donde los prejuicios sociales y el miedo al cambio impiden conocer la realidad que porta el protagonista. Se destaca así la relevancia del lenguaje como vía de acceso al conocimiento en *La Nave*. Además, la obra esconde una gran carga simbólica: la Nave, el Libro, blanco y negro, la luz como conocimiento y tecnología o la oscuridad como ignorancia y barbarie. Estos y otros aspectos reflejan una obra que explora con éxito las herramientas que le ofrece el género.

En el prólogo a la obra Salvador expone y argumenta los beneficios de la ciencia ficción y defiende su potencialidad especulativa a través del ejercicio de la imaginación, su cualidad como literatura de ideas y las posibilidades de experimentación narrativa que plantea. Por lo tanto, trata al género desde premisas serias, con intención de dignificarlo: “Creo ser el primer escritor español que toma el género con densidad y altura, es decir: en un intento de aclimatación literario digno, luchando contra el sentido peyorativo que no pocos le quieren adjudicar” (Salvador, 1959: 9). En este aspecto este texto se convierte en un documento de innegable valor, puesto que constituye una defensa consistente del género por parte un escritor de gran reconocimiento y ganador de estimados premios

literarios durante la década de los cincuenta.

Tomás Salvador observa en el género una manera de encauzar su labor creativa, abordándolo con una intención renovadora y explotando todo el potencial que éste ofrece, en un intento de dejar atrás las restricciones que impone un género menospreciado por ser considerado literatura popular dirigida a un público específico (Casado, 2006: 23).

En verdad parece que este ejercicio especulativo satisfizo las expectativas del autor, y le convenció de las posibilidades del género de ciencia ficción, puesto que retornó al mismo en obras posteriores como la novela juvenil *Marsuf, el vagabundo del espacio* (1962) o la trilogía de Martin Lord, *Y* (1972), *T* (1973) y *K (Killer)* (1974), novelas más modernas y experimentales que como fueron publicadas en colecciones generales no llegaron al público potencial que componen los aficionados de la ciencia ficción.

A estos casos se puede sumar el ejemplo de otros escritores que se acercan al género en mayor o menor medida, muchos de ellos escritores que en los años sesenta dan un salto del realismo social a la práctica literaria de lo fantástico, como es el caso de los relatos de Francisco García Pavón en *La guerra de los dos mil años* (1967), compuesta por cuentos a medio camino entre la fantasía y la ciencia ficción. En esta creciente influencia del género durante la mencionada década empieza a realizar también su producción fictocientífica Manuel García-Viñó, con obras como *Construcción 53* (1965) o la colección de relatos *El pacto del Sinaí* (1968), o Daniel Sueiro, con la novela *Corte de Corteza* (1969), ganadora del premio Alfaguara, de la que se hablará en apartados posteriores.

Estas obras de indudable carácter prospectivo parecían abrir un camino distinto en la práctica de la literatura de este país, desvirtuando la afirmación sobre la naturaleza realista de las letras españolas, pero su legado no fue recogido, y se perdió como gotas de lluvia en el mar, hasta el punto de haber sido exhumadas por estudios recientes, tal y como se ha indicado.

Por ese motivo, como se explicó en la introducción, algunos autores como José María Merino, David Roas o Ana Casas han procurado explicar este fenómeno y destronar el sambenito del realismo que pesa sobre la literatura española alegando que la producción de índole fantástica había sido ignorada a la hora de imponer ese apelativo a la práctica literaria en este país. Todo ello configuraba un canon realista que eliminó de las letras hispanas obras fantásticas a las que se tildaba con prejuicios como el de falta de coherencia, a pesar de haber sido practicado y defendido por escritores como Ramón Gómez de la Serna, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar.

En la época era común que cualquier práctica literaria no mimética, no realista, era tildada de evasiva y escapista, “de ahí que demasiado a menudo la crítica haya negado la posible trascendencia de todo texto no realista, como si, por ejemplo, el género fantástico no ofreciese una reflexión válida sobre la situación del individuo en la realidad que le ha tocado vivir” (Roas, 2008: 29). No obstante, ya se ha explicado en un apartado anterior las capacidades de los géneros que Roas denomina no miméticos, aquí considerados géneros proyectivos. En ese sentido, y como ejemplo de la capacidad crítica de los géneros proyectivos, se puede observar a raíz del análisis de las obras arriba mencionadas que la naturaleza fantástica de las mismas no las exime de un ejercicio reflexivo sobre la naturaleza del ser humano y de la sociedad.

### 3.3. El panorama del cuento de ciencia ficción previo a *Nueva Dimensión*.

Antes de adentrarse en el estudio de la revista, y como se venía perfilando en el apartado anterior dentro de la sección que se ha denominado como “autores autoconscientes”, según la clasificación ya citada que realizó Julián Díez (2003: 13), es necesario detenerse en la aparición, entre las colecciones de la época, de tres antologías dedicadas exclusivamente a autores españoles. Desde luego, estas tres obras acogen un panorama previo de la práctica cuentística del género en nuestro país, así como una muestra de algunos de los elementos que después caracterizarán parte de la producción que se puede encontrar entre las páginas de *Nueva Dimensión*.

En primer lugar, resalta en ellas la frecuencia de ciertas firmas, que constituirán esta primera generación de autores de ciencia ficción españoles, algunos de los cuales aparecerán también durante, por lo menos, la primera etapa de *Nueva Dimensión*. Esta configuración generacional se entronca con la idea que mantenían en la época, y que se alargaría también a las pretensiones de la revista, de crear una escuela de escritores españoles del género. Por tanto, de la misma forma que ocurrió en la ciencia ficción anglosajona, se trataría de conseguir la vinculación de un grupo de autores a la ciencia ficción, con lo que se fomentaría la producción nacional y se crearía un mercado interno, favoreciendo la difusión del género dentro de nuestras fronteras, y que después abriría la posibilidad a una progresiva maduración literaria.

En segundo lugar, en el reflejo de un primer panorama fictocientífico en España se van a poder destacar ya las preferencias temáticas de los autores, así como el conocimiento y empleo de las herramientas propias del género para realizar las

especulaciones ficcionales, es decir, el desarrollo de distintos *nova* de fuerza prospectiva. Además, estas tres antologías van a reflejar peculiaridades narrativas de los primeros escritores de ciencia ficción española. También se observa que estos autores, en su mayoría, van a cultivar una escritura donde el cuidado de la fábula conlleva una subordinación del discurso al contenido, que a su vez supondrá una práctica de modelos narrativos tradicionales donde escasean los recursos narratológicos y donde no tendrá cabida el experimentalismo.

En concreto, las tres compilaciones son, por orden cronológico de publicación: a) la *Primera antología española de ciencia ficción*, aparecida en la editorial Edhasa en 1966, cuya compilación recae en la responsabilidad de Domingo Santos; b) después será José A. Llorens Borrás quien se encargue de la selección del Volumen VII de *Antología de novelas de anticipación* de Acervo, que apareció varios meses después, ya en 1967; c) y, finalmente, en el mismo año, se encuentra, de la mano de Domingo Santos y de Luis Vigil, el séptimo y último ejemplar de la revista *Anticipación*, de la editorial Ferma, número que supuso el canto de cisne de esta publicación y que fue dedicado en su totalidad a compilar un panorama histórico de la ciencia ficción española.

De los tres, ya a primera vista resultan apreciables las diferencias en el tercer caso. Por una parte, y como se explicará más adelante, *Anticipación*, aunque sólo subsistió durante siete números, constituyó el paso precedente a la aparición de *Nueva Dimensión*, es decir, su germen o modelo previo. Por otra parte, esta antología no refleja una visión sincrónica del panorama del género en España, sino diacrónica, puesto que se estructura la selección de textos mediante una ordenación cronológica. Ello permite clasificar a los autores que han cultivado el género en España en generaciones, lo que deja entrever una evolución literaria de la ciencia ficción dentro de nuestras fronteras.



### 3.3.1. *Primera antología española de ciencia ficción.*

Siguiendo un orden expositivo según la aparición de cada uno de estos volúmenes en el mercado, primero recae la atención sobre la *Primera antología española de ciencia ficción*, de Edhasa. En él se aúna un total de dieciocho relatos, cada uno perteneciente a un escritor distinto, y cada uno precedido de una breve nota aclaratoria, y ordenados alfabéticamente: Alfonso Álvarez Villar, Alicia Araujo, Juan G. Atienza, Carlos Buiza, P. G. M. Calín (uno de los seudónimos del humorista José García Martínez-Calín), Jorge Campos, Federico García Llauro, Narciso Ibáñez Serrador, Eugenio Luque, Marius Lleget, S. Martín Subirats, Antonio Mingote, Antonio Ribera, Tomás Salvador, Domingo Santos, Eduardo Texeira, Ángel Torres Quesada y F. Valverde Torné.

Para una exposición más clara, se ha optado por englobarlos en varios grupos. Así, por un lado, tendríamos los autores de obra reconocida en la corriente general de la literatura, como Tomás Salvador o Jorge Campos. Después estarían los profesionales que destacaron en otros campos artísticos, pero que durante esta época se acercaron al género, como P. G. M. Calín, el realizador de televisión Narciso Ibáñez Serrador o el dibujante Antonio Mingote, junto con los autores de escasa producción fictocientífica, como Marius Lleget, Eugenio Luque, Alicia Araujo o S. Martín Subirats. Finalmente queda el grupo de las firmas asiduas como Domingo Santos, Juan G. Atienza o Alfonso Álvarez Villar.

Desde el prefacio de la antología se aprovecha para presentar muy someramente a la ciencia ficción. Primero se indica la variedad de términos con que se conoce al género en los distintos países -en aquella época en España se venía a llamar fantasía científica-,

después se recuerda su nacimiento y su vinculación con la era tecnológica, pero desde una pretensión defensiva frente a la “actitud de suficiencia benévola” (p. 9)<sup>39</sup> que se indica que poseen los críticos. De ahí pasa el mencionado prefacio a advertir sobre el desconocimiento que se tenía en España de un género que había ido madurando de forma particular en cada nación, lo que lleva a resaltar el motivo del presente volumen: conformar una muestra de la naciente escuela española de ciencia ficción, constituida por una serie de escritores, casi pioneros del cultivo del género en habla hispana.

Esta idea de escuela de escritores fictocientíficos refleja una preocupación, que será constante a lo largo de estos años, primero por reunir un grupo de autores que acudan de manera asidua al género en sus ficciones y que tengan conocimiento pleno del mismo y de las posibilidades que les brinda para sus escritos, y por otro la búsqueda de una identidad nacional, de una práctica del género eminentemente española que la diferenciase de las obras extranjeras y, en especial, de la producción anglosajona, otro objetivo que tardaría también en verse cumplido. Por esa razón, la *Primera antología española de ciencia ficción* (la primera en verdad), supone un paso inicial en la consecución de sendos objetivos, y como tal constará de algunas virtudes y muchas deficiencias.

De los dieciocho relatos que conforman el volumen, se desprende el resultado de una calidad variable. Por un lado, tenemos algunos cuentos que presentan errores propios de una falta de corrección. Un ejemplo sería el de Ángel Torres Quesada, escritor principalmente cultivador de literatura popular y que no suele revisar sus textos. En “El hombre de la esfera” presenta una historia maniquea, que se contempla sobre todo en el enfrentamiento entre el héroe, el capitán Geron, y el maníaco Cludio a una partida de

---

39 Con la idea de favorecer la exposición, cada referencia a lo largo de la exposición incluirá únicamente la página concreta, pues se maneja siempre la misma edición, la de 1966.

damas -blanco contra negro-. La fábula decae más con ciertos errores de discurso, pues aparece incluso un caso de cambio de registro en el habla de los personajes (en un momento Geron tutea a su enemigo) sin que se repita en el resto del relato. Junto a ello se pueden recalcar las repeticiones y cacofonías internas (“Era tarea tan ardua que prácticamente era una quimera”, p. 220), o el empleo de circunloquios (“Soy de la opinión que nuestra rendición daría un resultado idéntico a la larga que si ahora decidiésemos morir antes que rendirnos”, p. 222).

También se puede extraer una visión similar de “Ellos, los marcianos... (De las crónicas de un periodista del siglo XXI)”, de Marius Lleget, quien pretende recrear una atmósfera anglosajona, pero cae en un cúmulo de incoherencias discursivas que llegan hasta los casos de transcripciones erróneas de extranjerismos: *Hallow* (para el saludo inglés) o “*soi disant*”. Además, se supone que la historia, contada por el protagonista (voz narradora homodiegética, intradiegética), de profesión periodista, aparece dividida entre la narración y las notas que éste toma para la crónica sobre el experimento científico del que es testigo. Sin embargo, no hay ninguna diferencia entre ambos tipos de discurso más allá de la presentación gráfica de la cursiva para la crónica, es decir, no se aprecia en este segundo discurso la necesidad de imitación del modelo de escritura de la crónica periodística.

Este relato tampoco destaca por la idea prospectiva que presenta: una expedición a un Marte donde se ha descubierto la existencia de «marcianos» gracias a los canales y al hielo de los polos, idea que roza el anacronismo puesto que en la década de los sesenta la NASA demostró mediante el programa Mariner que no había vida inteligente en el planeta vecino. Lo más interesante reside en que la trama no llega a describir el primer contacto, sino sólo la expedición al planeta rojo y la observación desde al distancia. La

civilización marciana se describe con el tópico de un pueblo en declive que lucha desesperadamente contra un medio cada más inhóspito.

Como contrapeso, el relato de Antonio Ribera también narra una expedición a Marte, pero este autor sí consigue suplir muchos de los equívocos de Lleget, en especial en el cuidado al recrear un ambiente anglosajón, que incluye nombres de lugares reales, como el complejo penal de Sing Sing en el estado de Nueva York. También se percibe en el uso de un medio expedicionario más realista, pues se envía a un reo condenado a muerte, Johnny Valenti, como cobaya humana en un viaje expedicionario sólo de ida al planeta rojo. Además, en el relato se ofrecerán medidas anglosajonas -evitando el sistema métrico-, nombres de estudiosos de la astronáutica, como Oberth (Herman Iulius, físico alemán), Goddard (Robert, estadounidense, pionero en el campo de la aeronáutica) o Von Braun (Wernher, creador del proyecto Apolo), e incluso, un detalle curioso que delata el origen hispano de su autor, una mención al Ictíneo I, el primer submarino tripulado con motor de propulsión anaeróbica ideado por el ingeniero español del siglo XIX Narciso Monturiol.

Como se ha indicado, aparecen en la antología representantes de la corriente general de la literatura que en algún momento se acercaron al género. Un ejemplo lo hallamos en el caso de Jorge Campos, quien, cuentista de extensa y reconocida obra, ganador del Premio Nacional de Literatura en 1955, aborda con “La otra luna” un ligero acercamiento a la ciencia ficción. Se trata además de un relato que formaría parte de un volumen, *Bombas, astros y otras lejanías*<sup>40</sup>, que finalmente quedó inédito, pero que algunos de sus cuentos sí habían aparecido de forma dispersa en varias publicaciones, como el que aquí nos ocupa, que se publicó en número 218 de *Ínsula* (enero de 1965).

---

40 Esta colección de cuentos fue publicada *post-mortem* en 1992 por la editorial Universidad popular.

Campos presenta una destreza narrativa mayor que el resto de los relatos, gracias a una riqueza de uso de tiempos verbales, de variaciones en las ordenaciones sintácticas y de alternancias en la extensión oracional, con lo que rompe la monotonía y evita crear un ritmo repetitivo. También se percibe en el uso de recursos narrativos tales como aliteración (“vibró con irritada arritmia”, p. 91) o los epítetos que reflejan colores al describir cómo se angosta la Tierra. Además, se percibe un mejor conocimiento del cuento, pues el cultivo del mismo lo reduce a los mínimos elementos necesarios, careciendo incluso de personajes individuales para una trama que se propone como colectiva.

Por contra, la historia tiende más hacia la alegoría que hacia la ciencia ficción, pues se relata una expedición que trae a la Tierra una piedra lunar, que empieza a desencadenar cambios a su alrededor, y que después provoca una epidemia que culmina en la aniquilación de la raza humana y la desertización del planeta: “Así fue como dos lunas, satélite la una de la otra, siguieron girando en torno al Sol” (p. 95). La idea que se puede deducir de este relato es que la despreocupada acción humana en pos del conocimiento le lleva a su propia destrucción, simbolizada aquí por la piedra lunar, materia ajena a nuestro planeta introducida en un entorno distinto y que se expande como una plaga hasta asolar toda la Tierra. Idea similar concluye también Luis Muñoz Navarro en su tesis: “Es un tema apocalíptico que sugiere interesantes interrogantes acerca de los peligros en las investigaciones” (Muñoz Navarro, 1994: 1349). Desde luego, tampoco debe obviarse la frecuencia con la que aparece este tema de final funesto dentro de la ciencia ficción de la época, pues tiene conexión con el momento histórico que vivían sus autores: la carrera armamentística desarrollada en la Guerra Fría por EE. UU. y la U.R.S.S.

A diferencia de Campos, sí se observa una mayor conocimiento de las posibilidades de la ciencia ficción en Tomás Salvador, de quien ya se mencionó anteriormente su vinculación con el género, así como las virtudes de su novela *La nave* (1959). En esta antología él firma “La necesidad de morir”, relato desarrollado casi en su totalidad de forma dialogada, que trata un tema médico, los antibióticos, para extrapolar una situación futura donde un potente medicamento consigue la salud completa para la humanidad, pero que también acaba con las proteínas de los alimentos ingeridos, con lo que se atrofian las glándulas gonosómicas. Ello está conduciendo a los hombres a su extinción. Por tanto, todo el relato gira en torno a la decisión que debe tomar el presidente, Douglas G. Ramsøe, sobre si acatar o no el consejo de los científicos y provocar un retroceso a la Edad Media -una destrucción de todos los conocimientos médicos- para que retornen la enfermedades y se salve la humanidad.

El cuento se puede entender como un ataque a la Ciencia, dirigida por la soberbia humana, y un refugio en la fe, en la que se amparan los personajes para sobrevivir al desastre que auguran, al retroceso: “Y cuando el hombre haya encontrado en la Naturaleza la solución divina, hagamos que encuentre un mensaje contra la Soberbia” (p. 179). De esta forma el escritor palentino usa el género para transmitir una idea apologética religiosa, un tema que se repite en varios de los cuentos de la época.

Respecto al grupo de escritores de escasa producción o muy breve relación con la ciencia ficción, los relatos no presentan mucha relación con el género, lo que puede entenderse como un indicio del conocimiento superficial que tenían del mismo. Un ejemplo sería “Nicolás”, del famoso dibujante Antonio Mingote, en el que, mediante la ubicación de la trama en el presente y en un ambiente rural, se describe a un individuo superdotado incapaz de comunicarse con sus congéneres porque “nunca había podido

aceptar que la gente necesitara escuchar todas las palabras, que sólo captara el rudimentario vibrar del aire” (p. 162), con lo que es tomado por tonto. La idea se acerca al tema de la ciencia ficción del *homo superior*, pero muy alejado de las reflexiones que acarrearán obras como *Más que humano* (*More Than Human*, 1953), de Theodor Sturgeon, *El hombre demolido* (*The Demolished Man*, 1953), de Alfred Bester, *Playa de acero* (*Steal Beach*, 1992), de John Varley, o *Babel-17* (1966), de Samuel Delany.

Algo semejante ocurre en “El pastor y el hombre del espacio”, de Eugenio Luque, relato que se vale del género como excusa para presentar una injusticia social, puesto que un extraterrestre llamado Ikles viene a nuestro planeta para visitar a un pastor soriano llamado Martín Romero y a un empresario multimillonario llamado Herman Ruff. Las circunstancias vitales han provocado que el don de la inteligencia que posee el pastor se desaproveche en su profesión y que el millonario sea un abúlico incompetente carente de cualquier tipo de idea. El alienígena se marcha con una idea equivocada y ofrece a sus congéneres un informe erróneo sobre la Tierra. Por si el mensaje no quedaba claro, la voz narradora lo especifica al citar a Ortega y Gasset («Yo soy yo y mis circunstancias»), y rubricar que el genio es víctima de su condición de pastor pobre, mientras que el rico lo es de su herencia.

Idea similar acaece con “Los trípits”, del guionista y realizador de televisión, de origen uruguayo, Narciso Ibáñez Serrador. Este relato está estructurado hacia la creación de una situación cómica a partir del uso de ciertos tópicos del género. Una raza alienígena, de escaso tamaño, acude a nuestro planeta con la intención de ilustrar a los humanos sobre las bondades de su tecnología, conocimiento y cultura basada en el número tres, pero fracasan en el intento de aleccionar a un individuo mediante una terapia telepática en la etapa de sueño. No obstante, dicha persona al final usa la lección para

idear el vals, y se revela su identidad como la del joven Johan Strauss.

El tercer grupo lo formarían los autores asiduos de fuerte vinculación -e incluso labores de promoción- al género. Entre ellos, cabe destacar primeramente el relato de Alfonso Álvarez Villar, “Las cadenas”, quizá uno de los más logrados de este autor. En él se describe un pueblo que vive en las cavernas donde el protagonista, Prom, una especie de alquimista, quiere conseguir derretir la roca que les aprisiona, para liberar a su gente. En contra está el Gran Hechicero, representante máximo de la religión con la que se alimentan las creencias del Pueblo, y según las cuales se considera que los dioses habitan en la roca, por lo que opinan que la labor de Prom es una blasfemia. La defensa del alquimista recae en el príncipe, que le apoya para beneficiarse de sus conocimientos con fines bélicos para destruir a los enemigos, otro pueblo de las cavernas conocidos como los «Caras verdes». Al final Prom, justo antes de morir por el linchamiento de los religiosos, consigue romper los muros de la caverna y liberar al Pueblo.

Por encima de la reflexión que presenta sobre las relaciones del poder (príncipe), el conocimiento (Prom) y la religión (Gran Hechicero), y más en concreto el enfrentamiento del logos con el mito y las posibles relaciones con el mito de la caverna, de Platón, lo interesante es que en el discurso las descripciones e impresiones pretenden reflejar la mirada de unos humanos que en verdad viven en la caverna, como se puede observar, por ejemplo, en el discurso de Gan, ayudante de Prom, relativo al sueño que había tenido en el que imaginaba la vida en la superficie del planeta, a la intemperie:

Pues yo he visto en mis sueños cosas que ni tú ni tu fémur de cordero ha podido siquiera barruntar: lagos mucho más extensos que el que encierran estas paredes de roca, lagos en cuyas orillas las aguas rugían como hombres encolerizados, deshaciéndose en una espuma



blanca. He visto los ríos y cascadas tan anchos como todo el Mundo Subterráneo y rocas inmensas de las que salían llamaradas de fuego. [He visto] hombres como tú y como yo, pero que vivían más felices que nosotros, allá en unas regiones rodeadas de luz y con una especie de roca verdosa sobre sus cabezas que dejaba filtrar los rayos de la Gran Hoguera que nunca veremos desde aquí. Sí, una gran hoguera que al caer el día tiñe de sangre los Cielos, como los carbones de tu horno... (pp. 22-23)

Este detalle contrasta con la omnipresencia de una voz narradora heterodiegética y extradiegética que, por una parte, pretende cierto distanciamiento y objetividad, pero que termina muchas veces expresando la conciencia de en los personajes, usurpando su voz, o que ofrece información adicional a la que éstos conocerían: “Prom no sabía que aquellos carbones había conocido en otros tiempos la Gran Hoguera que les había regalado una chispa de fuego, antes de que se encerraran en las profundidades sombrías del Mundo Subterráneo. [...] Miles de eones después, un cataclismo había encerrado a la primera pareja del Pueblo en aquella mazmorra de granito” (p. 30). De esta forma el lector puede comprender que se trata de un cuento posapocalíptico donde algún tipo de catástrofe ha obligado a los humanos supervivientes a refugiarse en el interior de la tierra, y que con el paso del tiempo se han perdido los conocimientos y los motivos de tal decisión, mientras, por su parte, la superficie habría recuperado la vida.

Otro relato que resulta imprescindible sobresaltar es “Kuklos”, de Juan G. Atienza. Se trata de un relato epistolar, unidireccional, a excepción de la última carta, que cierra la historia. Esta última posee diferente destinatario y remitente, es más escueta y constituye la notificación oficial de la defunción del protagonista, Luis Cristián, enviada por las autoridades a la madre, el familiar vivo más cercano. El resto de cartas aparecen firmadas

por Luis, y dirigidas a Carlos Méndez, un amigo, a quien relata los hechos que le acaecen en la explotación minera de Venus y que le conducen a ese trágico final.

Mediante este formato, y con una presentación futurista, o un extrañamiento temporal hacia el futuro, Atienza plantea una crítica encubierta al tráfico de esclavos y a los trabajos forzados en condiciones inhumanas a los que eran sometidos estas personas en los países de acogida, donde muchas veces ni siquiera eran considerados personas. Después de todo, no hay que olvidar que el tema sigue teniendo actualidad, dadas las situaciones laborales y de explotación infantil existentes en muchos países del Tercer Mundo. Volviendo al cuento, para conseguir un cuadro verosímil, se presenta la circunstancia del planeta Venus como una isla de la que es imposible huir, y el contrato laboral que firman los inmigrantes como leonino. La Tierra, por su parte, aparece como un planeta superpoblado, escaso de recursos y pobre, de donde los venusinos extraen su mano de obra barata para trabajar en las minas de uranio.

En las cinco cartas se presenta el progresivo deterioro de la situación de los mineros, desde el descubrimiento del engaño que sufren para ir allí a trabajar, hasta la oposición y control férreo de los venusinos. En la tercera aparecerá ya la organización de Kuklos, con claras reminiscencias al Ku-klux-klan en nombre y *modus operandi*. Con la aparición de Kuklos, aparece también el terror entre los trabajadores, lo que se une a las ya malas condiciones laborales que sufren. Y la cuarta carta, en dos partes (con una interrupción en medio), cierra el argumento presentando las causas que llevan al protagonista a ese final inevitable, cuando Kuklos descubre la treta que usaba para llevar cartas a la Tierra al margen del conducto oficial.

El ya citado como compilador de esta antología, Domingo Santos, también aparece representado aquí como autor. Suyo es “La canción del infinito”, relato que aparece

dedicado a Alexei Leonov, el cosmonauta ruso que realizó el primer paseo espacial el 18 de marzo de 1965, detalle que se relaciona con el argumento del cuento. Se relata la historia de un astronauta dentro de un trompo de reparación que ha quedado a la deriva en el espacio porque se ha roto el cable de seguridad que le unía a la nave y ésta se ha marchado.

Lo interesante es que en el relato se realiza un juego de dos voces narradoras que se alternan en pequeños fragmentos. Por una parte, la voz narradora es heterodiegética y extradiegética, focalizada en el protagonista, y por otra, tipográficamente en cursiva, es homodiegética e intradiegética, es decir, la voz del propio personaje central. No obstante, llama la atención que la primera no presenta ningún contrapunto con la voz del protagonista, sino que reitera la información ofrecida por éste, y tampoco guardará distancia con el personaje, llegando a robarle los pensamientos: “Pero, ¿cómo podía tener un tiempo tan corto una dimensión tan enorme? ¿Cómo podían convertirse las horas en años, y prolongarse lejos, tan lejos, hasta rozar la eternidad?” (p. 186).

La oposición entre ambas voces, además de la distinta tipografía y las diferencias en los tiempos verbales, reside en que la voz narradora se permite más licencias poéticas, en especial al intentar dar un tono crítico mediante varios juegos de repeticiones, a veces hasta tetramembres, y especialmente mediante el uso de comparativas: “Como una mota insignificante en el universo. Como un pedrusco, como una ínfima partícula de materia en el infinito. Como una mota de polvo, como una molécula de aire, como una gota en el mar. Perdido en la inmensidad del espacio. Solo, solo, solo, solo” (p. 184). También se puede destacar que incluso refleje la dilatación al percibir el tiempo por parte del protagonista: “Llevaba mucho tiempo allí. Horas, días, meses..., no importa el tiempo. En el espacio el tiempo no existe” (p. 183).

Otro aspecto destacado de este relato es que muestra un final que no resuelve el misterio. En su progreso hacia la muerte, el astronauta percibe voces, que desde la óptica del lector, no puede saber si son fruto del desvarío a causa de la pérdida de oxígeno. Pero las voces se van incrementando, e incluso se incluyen dos historias dentro de la principal, una la de un marinero que afirmaba que las estrellas engullían a los hombres perdidos en el espacio, y la otra que hablaba de cómo la trascendencia de los hombres se producía tras una purga en la soledad del espacio. Y justo antes de morir la voz parece volverse coherente y decir “ven”. Bien visto, este episodio posee clara conexión con la llamada de las sirenas a la tripulación de Ulises en *La Odisea*.

Posteriormente, se describe cómo, muchos años más tarde, otra nave encuentra el trompo de reparaciones perdido, pero dentro no hay ningún cadáver, no hay cuerpo. En el espacio el cuerpo no se deteriora, así que debería estar en perfecto estado. Al no haber cuerpo, se plantea el misterio, se sigue jugando con ese elemento anterior: el desvarío de la luz y los sonidos, la creencia en la trascendencia material del hombre. Este hecho rompe con la hipótesis del delirio por la falta de oxígeno. Cada lector debe encontrar su propia interpretación a este desenlace.

Se debe mencionar también que este final conecta el presente cuento de Santos con el género de lo fantástico, pues, como ya se aclaró en el apartado relativo a las definiciones, se presenta una posible ruptura de las leyes físicas que rigen nuestro universo mediante el elemento ilusorio de las voces y la desaparición del cadáver. Estos dos elementos dejan en el lector la sensación de desasosiego que provoca lo fantástico.

Finalmente, habría que destacar el cuento “Antihombre”, de Valverde Torné, que también merece una mención dentro del análisis de esta antología. Este relato, dividido en tres partes, y como bien se indica en la nota precedente, entra a indagar la naturaleza del

hombre, en especial a partir de los implantes cibernéticos creados por la medicina. Para ello se narra la historia de un hombre al cual la ciencia médica ha ido cambiando su cuerpo por una serie de implantes en una lucha contra el dolor y la muerte, hasta que sólo le queda el cerebro. Pero también éste se muere, después de tantos años vividos, por un tumor cerebral. Así que un doctor ha estado ideando un cerebro artificial, y cuando se lo implantan, ya sólo quedará un monstruo despiadado, de ahí que se cierre con la observación de sus años, que coinciden con el número del demonio.

El narrador juega a sugerir la equiparación en todo momento de la ciencia con una religión que no mide las consecuencias de sus actos, y que debe ser repudiada o castigada por atentar contra la obra de Dios. Además, se realizan numerosas preguntas sobre la naturaleza del hombre, sobre dónde está el límite de la artificialidad: “¿Cuándo deja uno de ser humano? ¿Dónde acaba la humanidad de cada uno? ¿En qué consiste?” (p. 248). Desde este aspecto, la voz narradora también será tendenciosa y jugará a expresar la idea principal de que la soberbia del conocimiento del hombre no tiene límites: “Siempre el hombre había tenido que saber... saber... saber...” (p. 248). El tema aquí tratado, la cibernética, sigue teniendo vigencia en nuestros días, pues la ciencia médica ha avanzado en materia de implantes y ello continúa presentando problemas éticos.

A modo de conclusión, la antología logra un resultado variable. Por un lado, de la selección de un sólo cuento por autor es muy difícil extrapolar un sentido global de su escritura, puesto que los relatos pueden haber sido escogidos por una calidad que algunos de estos escritores no alcanzan en otras creaciones. Por otra parte, la antología busca reflejar un panorama completo del género en el momento, incluyendo a autores que se han mantenido a distancia del mundillo de la ciencia ficción, como Tomás Salvador. A pesar de que en este caso se ha reunido una muestra de la mejor producción nacional,

dieciocho autores en total, no logra la antología un nivel semejante al de los autores anglosajones.

En tercer lugar, la antología presenta una amalgama de cuentos muy variable, pues, como ya se ha indicado, encontramos desde autores de renombre, como Tomás Salvador, a profesionales de otros campos que cultivaron alguna vez el género, como Antonio Mingote o Narciso Ibáñez Serrador, o a otros escritores del género que no aparecerán en las páginas de *Nueva Dimensión*, como Eduardo Texeira o Francisco Valverde Torné. De esta forma, se percibe una calidad literaria muy variable, que oscila desde una concepción de la escritura más meditada, con juegos discursivos, a otros casos llenos de errores inconscientes que denotan una escritura veloz y sin pulir.

Desde luego, narrativamente priman los modelos tradicionales, de raigambre decimonónica, donde los autores cuidan la fábula sin mucha atención a las posibilidades discursivas, que brillan por su escasez. Ello genera un discurso plano, donde muchas veces coincide la progresión cronológica en el discurso y en la fábula. Por tanto, para estos autores, en su concepción del género, lo relevante era la tarea prospectiva, realizada con mayor o menor intensidad, y relatada siempre buscando la sencillez y la pureza estilística, sin ningún tipo de experimentación.

Por contra, sí se aprecia un conocimiento profundo del género, por lo que los temas que se tratan serán variados, predominando los que se centran en la relación de la ciencia y la religión, en especial en relatos como “El hijo de la ciencia”, de Alicia Araujo, o “Las cadenas”, de Alfonso Álvarez Villar, como en la reflexión sobre la naturaleza humana, sobre todo en el relato “Antihombre” de Valverde Torné. También hay una alternancia entre la proximidad temporal al tiempo del escritor, como en “Asfalto”, de Carlos Buiza, o “Nicolás”, de Antonio Mingote, y el extrañamiento temporal hacia el futuro, bien se

ubique la trama en el cosmos, como “La canción del infinito”, de Domingo Santos, en otro planeta, como “Kuklos”, de Juan G. Atienza, o en la Tierra, como “La necesidad de morir”, de Tomás Salvador.

### 3.3.2. El Volumen VII de *Antología de novelas de Anticipación* de Acervo.

La segunda antología objeto de análisis pertenece a la colección *Antología de novelas de anticipación* de la editorial Acervo, anteriormente mencionada, que destacó sobre todo por la calidad de la encuadernación, el grosor de sus volúmenes y la aparición de cuentos y novelas representativos de autores del género de diversas nacionalidades, y, como no, con una representación de escritores autóctonos, gracias a la labor de su responsable, José María Aroca. Los escritores españoles incluso lograron completar en su totalidad dos volúmenes, el primero será el VII, que aquí nos ocupa, y, posteriormente, en 1972, el volumen XVII, y parcialmente el IX, aparecido en 1969. De estos dos últimos se hablará en apartados posteriores.

En los volúmenes anteriores al VII, la representación española en la colección se reduce a “El traidor”, de José María Aroca (1964: 393-397), en el número IV, en lo que parece una licencia personal por ser él responsable de la colección; a tres relatos de Francisco Lezcano Lezcano, uno en el volumen V, “El montañero” (1965: 123-127), y otros dos en el volumen VI, “Hambre” y “Aldous” (1966: 147-167); y otros dos más en el mismo número pertenecientes a otras dos firmas distintas, “La misteriosa ciudad de Aurora”, novela corta de Álvaro Fernández Suárez (1966: 159-233) y el relato “La

rueda”, de M. A. Guerendian (1966: 235-264). De estos dos últimos autores debe indicarse que no aparece ningún otro registro de publicación vinculada al género con su firma.

Por su parte, el volumen VII se compone de un total de treinta y cuatro relatos, siendo uno de ellos una novela corta, “Fantasías de la era atómica” (139-252), de José Sanz y Díaz, obra llena de altibajos y que por su extensión no se incluye en este estudio, y tres cuentos de un autor francés afincado en España, Jacques Ferron, cuyo análisis tampoco se tratará dado el origen del autor. La mayor parte de los relatos pertenecen a la pluma de Francisco Lezcano Lezcano -con un total de ocho- y a la de Alfonso Álvarez Villar -que cuenta con nueve relatos-. Además de la pareja mencionada, entre otros se observan ya asiduos al género como Domingo Santos, Juan G. Atienza y Carlos Buiza.

La selección de Francisco Lezcano Lezcano resulta muy variada, tanto en calidad como en temática. Entre los más conseguidos cabe destacar el empleo de la distopía en “Los intermedios” (pp. 35-42)<sup>41</sup>, en especial por la complejidad del mundo ficcional que el autor consigue reflejar en la brevedad propia del cuento. En este relato se puede encontrar una sociedad controlada por un estado totalitario y muy jerarquizada, con eslabones que van desde el ser humano a seres más artificiales: los llamados «Intermedios» (criados en laboratorio), los androides y los robots: “Los robots no funcionaban sin la dirección de los androides. Los Intermedios ponían en marcha y conducían a los androides. Y la organización social del Nuevo Orden se derrumbaría sin estos pilares. Era demasiado tarde para rectificar el error de, por comodidad, haber confiado tantas cosas a los Intermedios...” (p. 41). Sin duda, la idea se conecta con episodios históricos de luchas pro derechos humanos, como las que realizaron las

---

<sup>41</sup> Igual que en el caso anterior, todas las referencias se extraen de la edición de 1967 de esta antología, por lo que sólo se incluyen las páginas concretas.



minorías en EE. UU. durante los años sesenta.

En general, las ideas tratadas por este autor no resultan sumamente prospectivas. Al margen del relato mencionado, se puede encontrar una crítica al pensamiento científico y a la pretensión del hombre por jugar a ser Dios sin medir las consecuencias de sus acciones en “Trasplante experimental” (pp. 17-22), relato donde unos investigadores introducen una criatura en un planeta distinto para estudiar sus posibilidades de adaptación. Otro ejemplo interesante es “Granja experimental” (pp. 23-25), cuento con giro final que rompe las expectativas del lector y le obliga a replantearse la naturaleza de la fábula. Al principio, en todo momento da la sensación de que la historia está ubicada en nuestro planeta, pero, con el giro final, los que creíamos hombres se revelan como los alienígenas y a quienes crían, como los humanos. De esta forma el autor desmantela la consideración del ser humano como rey de la evolución, dado que en el fondo seguimos siendo animales.

Por otra parte, puede entenderse cierto rechazo de la idea del progreso científico con “La avería” (pp. 43-46), puesto que el futuro de impecable funcionamiento que se describe en los tres fragmentos donde un robot va mostrando a un visitante esta utopía, queda en entredicho al final con el fallo mecánico que sufre el androide, que indica que no todo es idilio en ese provenir. También destaca en este relato la casi total ausencia de argumento en favor de la exposición descriptiva sobre el funcionamiento de este mundo ficcional de tintes utópicos.

A pesar de lo expuesto, Francisco Lezcano Lezcano formalmente también muestra ciertas deficiencias narrativas. Por ejemplo, en el cuento “Todo va bien” (pp. 57-65), el autor cae en descripciones tópicas, tiende hacia el uso de estructuras ternarias para las enumeración de acciones, o hacia un exceso de adjetivación, muchas veces prescindible.

También hay un predominio de formas narrativas tradicionales: voz narradora heterodiegética e intradiegética. Tampoco destacará por un cuidado del discurso, sino únicamente de la fábula, así que encontraremos casi siempre una progresión cronológica a la hora de relatar, es decir, la coincidencia del orden temporal discursivo con el orden temporal de la fábula. Ello demuestra que, mientras los cuentos sí son propiamente fictocientíficos, es decir, el autor explora al menos un *novum* en cada una de las historias, formalmente sigue optando por modelos narrativos clásicos y por una despreocupación ante las posibilidades discursivas.

Mayor variación temática y de calidad se puede hallar en los nueve relatos de Alfonso Álvarez Villar. A diferencia de Lezcano Lezcano, los cuentos de Álvarez Villar plantean una mayor indagación prospectiva en el tratamiento de los temas del género. Por ejemplo, en “La pareja que amaba la soledad” (pp. 95-101), aparece una crítica a los *reality shows* y a la invasión de la intimidad por los nuevos medios de comunicación -en este caso la televisión-, con lo que se diluye la frontera entre la esfera pública y privada. A su vez también supone una interesante reflexión cercana a la distopía sobre la pretensión -nunca satisfecha- de soledad en un mundo superpoblado por parte del protagonista inadaptado a esa sociedad, personaje indispensable en el subgénero fictocientífico de la distopía.

Narrativamente se pueden destacar “La sed del sonido” (pp. 121-124), en especial por su comienzo *in media res*, y “La nube en la vida” (pp. 77-93), por su diseño de cuento coral al describir los experimentos de una forma de vida alienígena gaseosa sobre los comportamientos de la humanidad. También la soledad es otro de los rasgos que llama la atención en esta selección de cuentos de Álvarez Villar, pues aparece tanto en el mencionado “La sed del sonido”, donde se explora la necesidad del hombre de

relacionarse con sus congéneres a causa de su naturaleza gregaria; o en “La dulce mentira” (pp. 125-129), donde la soledad lleva al protagonista a inventarse una forma alienígena, misteriosa, que acabe con su aislamiento.

En este autor hay que señalar que los títulos tienden a constituir resúmenes de las historias tratadas, pues en pocos de ellos explora las posibilidades de la evocación, con lo que, mayormente, revelan gran parte de la trama. Respecto al estilo, muchas veces da giros del lenguaje para no repetir palabras o usa sinónimos parciales en un uso dislocado y muy libre, lo que conlleva la aparición de expresiones que disuenan con el tono del resto del discurso. Álvarez Villar se caracteriza por una gran predilección por el uso de estructuras comparativas y por una adjetivación excesiva para explicar claramente los elementos fantásticos de sus fábulas, pero que lo llevan al abuso de la descripción y a la ralentización del ritmo narrativo. Por lo tanto, las comparativas adquieren más bien una finalidad aclaradora, buscando imágenes comprensibles que apelan a la realidad y conocimiento del lector, en un afán de lenguaje neutro, denotativo y científico, evitando cualquier posibilidad lírica. En comparación con Lezcano Lezcano, tampoco presenta una variedad de voces narrativas, y tiende a la coincidencia entre el orden temporal de la fábula y el del discurso. Además, la voz narradora tiene predilección por ofrecer las claves de la historia o por completar las fábulas con numerosas explicaciones, eliminando cualquier ejercicio interpretativo por parte del lector.

Por esas razones, el cuento que mejor ejemplifica las características como narrador de Álvarez Villar es “El regreso de la luz” (pp. 131-137). Aquí una nave de exploración, *El Meteor*, llega a un planeta para su exploración y análisis geoquímico y cartográfico. Para ello, los exploradores humanos construyen una semicúpula que recree las condiciones medioambientales de la Tierra y les proteja de las adversas condiciones de

ese planeta. Dentro de la estructura artificial empiezan sus ocupantes a sufrir una serie de visiones: “Delante del refugio unos hombres fantasmales, cubiertos de pieles, se mataban entre sí con hachas de piedra. Pero lo curioso es que los accidentes del paisaje se fundían como en un trucaje cinematográfico con aquellas extrañas figuras, ecos de un pasado remoto” (p. 133).

Así se van sucediendo imágenes bélicas que recrean batallas del pasado de la Tierra donde en todo momento se destaca la violencia y la muerte a través de la historia de la humanidad. Ante esta anomalía, el capitán Smith toma la palabra para emitir desde su posición superior un veredicto que racionalice esta fantasía alucinatoria, es decir, que la mantenga en los parámetros de la ciencia ficción, dentro del respeto a las leyes naturales: se ofrece una explicación pseudocientífica donde se destaca el valor pedagógico de las alucinaciones. Para aclarar mejor este *novum*, la voz narradora finalmente adopta el mismo papel de moralizador que el fabulista medieval y ofrece la moraleja de la historia: “Las muestras que habían recogido los científicos no tenían ningún valor: no había oro ni uranio en aquel planeta. Pero todos llevaban algo mucho más valioso que todos esos metales: una chispa de sabiduría” (p. 137).

A pesar de la enorme presencia en el volumen de estos dos autores, Álvarez Villar y Lezcano Lezcano, probablemente el mejor relato sea “Las tablas de la ley” (pp. 301-322), de Juan G. Atienza. Tal fue su impacto que pocos meses más tarde se volvió a publicar en el volumen 4 de *Anticipación*, la revista predecesora de *Nueva Dimensión* y de la que se hablará más adelante. Dicho número se compuso con el objetivo de incluir relatos representativos de lo mejor aparecido en los últimos seis años en cada una de las que sus editores consideraron las seis escuelas destacadas de ciencia ficción del momento: las de Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Italia, la Unión Soviética y España. Y este cuento de

Atienza se escogió como representante español. Tan del gusto fue para los responsables que también está reeditado entre las páginas de *Nueva Dimensión*, en concreto en el número 43, ejemplar especial dedicado a este escritor. Estos datos justifican sobradamente la selección de “Las tablas de la ley” como relato para un análisis más exhaustivo en el apartado final de la presente investigación.

Los otros dos relatos de Atienza se alejan del logro conseguido con “Las tablas de la ley”, pues en el caso de “35, sin regreso” (pp. 291-299), se acerca mucho más a lo fantástico que a la ciencia ficción al presentar los extraños sucesos que le acaecen a un hombre al entrar a un misterioso edificio en el que estaba citado para una entrevista de trabajo. Esos sucesos le obligan cada vez más a descender, como si se tratara de una bajada a los infiernos, hasta morir quemado y asfixiado. El otro relato, “Lo que sucedió por beber agua” (pp. 323-335), sí se puede considerar de ciencia ficción, aunque su idea no es sumamente prospectiva, pues relata las nefastas consecuencias de la investigación científica amparada por el ejército desde el punto de vista de un general obcecado de ideas fijas que sólo conoce el camino de la fuerza.

Otro relato sobresaliente en esta antología es “Flores de cristal” (pp. 399-419), de Carlos Buiza, donde se narra cómo dos científicos, Basán y Jo, matrimonio, acuden al asteroide Ar-17 a estudiar las formas de vida que lo pueblan, los miz -cuyo nombre atiende a un origen onomatopéyico-, seres que no pueden ser filmados por los medios técnicos disponibles y que son capaces de vivir entre el polvo del asteroide. Los dos personajes descubren que los miz realizan esculturas de lo que ven, en un intento mimético de comunicación, con lo que demuestran inteligencia. Al final el matrimonio es atacado por los miz, quienes los ahogan con el polvo y después construyen una gran escultura de ellos, con flores de cristal en la mano.

Así, en “Flores de cristal” se trata el tema del primer contacto, en este caso fallido, con unas criaturas que superan el entendimiento humano, una idea fuertemente prospectiva. Salvando la distancia, presenta ciertas similitudes con *Solaris* (1961), del polaco Stanislaw Lem, donde también se narra un primer contacto frustrado con una forma de vida alienígena que no se alcanza a comprender, un extenso océano protoplasmático capaz de crear formas, y donde aparece, igualmente, una extensa bibliografía ficticia sobre el misterio, el océano en la obra de Lem y los miz en el relato de Buiza. Dichos parecidos no parece que superen la coincidencia, puesto que la primera traducción al inglés de la obra de Lem data de 1966, y la primera aparición en español de 1977.

Además, hay que destacar un juego en la narración, ya que comienza *in media res*, para después introducir paulatinamente el misterio de los miz, que articula el relato al mostrar las distintas reacciones del matrimonio ante la extraña forma de vida nativa del asteroide. En general, Buiza, igual que Atienza, destaca por un mayor conocimiento y práctica de estructuras narrativas y juegos discursivos. La preocupación por la fábula sigue siendo el principal requisito, con lo que no vamos a encontrar un cuidado por el discurso mucho más allá de la escritura correcta, pero sí al menos hay una intención de jugar con la exposición de la información -el comienzo *in media res* de “Flores de cristal”-, con otros modelos de discurso, como los informes en “La caída” (pp. 379-384), o incluso con el uso de metarreferencias al género, como las de “Confesiones de un 'grats'” (pp. 393-397).

Distinto a estos dos autores es Francisco Valverde Torné. Los dos cuentos suyos aquí publicados reflejan algunas de las características comunes de la escritura de este autor, como la construcción del relato en torno a una sorpresa o giro final que desarticule

la interpretación que mantenía el lector sobre la fábula. En los dos casos partirá de la creación de dos tramas que describen un misterio generado por un objeto extraño, en el primer caso representado por un libro, y en el segundo por un hombre mecánico. Además, en sendos relatos los protagonistas -uno bibliófilo, el otro médico- son hombres determinados por un matiz científico y un afán por desentrañar la verdad.

El engaño se produce en los dos relatos. En el primero, “El libro” (pp. 271-279), el final desvela que el enigmático ejemplar es una Biblia que trajeron unos alienígenas provenientes de nuestro planeta. En todo momento, como lectores, habíamos ubicado la ficción en la Tierra, pero tras ser revelada esa información final, el protagonista es a quien se le identifica como un alienígena y al objeto extraño, como un libro proveniente de nuestro mundo. Por su parte, en “El hombre mecánico” (pp. 281-288), un hombre amnésico acude a la consulta del doctor, quien al auscultarlo descubre que es un hombre mecánico y decide matarlo. Sin embargo, la última frase provoca un giro completo al relato: “aquel ser mecánico, tumbado en el suelo, mostrando sus entrañas blandas, orgánicas, en medio de un charco de sangre ROJA...” (p. 288). Así cambia la concepción que el lector se forjaba inicialmente, pues en todo momento se piensa que el doctor es un humano, mientras que el visitante es un robot, cuando en realidad era a la inversa. Con esta estrategia, Valverde Torné pone en tela de juicio las concepciones que el ser humano realiza sobre la realidad, los conceptos mediante los cuales entendemos lo fundamental.

En el caso de Domingo Santos, se aprecia un amplio conocimiento del género. Los tres cuentos suyos aquí recogidos tratan temas comunes de la ciencia ficción, como el primer contacto, o los mutantes, pero a los que añade una perspectiva propia, ya sea la rutina en el “P. S. I.” (pp. 339-352), la ridiculización en “Los exploradores” (pp. 353-364), o el misterio en “Las formas del lago” (pp. 365-376). Al margen de ese detalle,

narrativamente no son relatos muy elaborados, ya que Santos tiende hacia un discurso poco ornamental, escaso en recursos literarios y en herramientas narrativas.

Por contra, sí contienen los tres cuentos unas reflexiones propiamente prospectivas. Así, por ejemplo, en el caso de “P. S. I.”, se desprende un buen trabajo de especulación sobre las dificultades de adaptación y aceptación social de unos niños dotados de capacidades psíquicas excepcionales. Esa cualidad les lleva a pasar la infancia internados en un centro especial para su inclusión posterior en el mundo normal. También es interesante el ejercicio especulativo con el tamaño en “Los exploradores”, donde aparece una alternancia entre los puntos de vista de los alienígenas y el del niño, lo que acentúa el juego de contrastes y la intención humorística, que culmina en el contrapunto de la focalización final en la sirvienta, quien confisca el “juguete” (en realidad la nave alienígena) al niño y mata a los extraterrestres pensando que son insectos.

Como conclusión se puede señalar que, en contra de las apreciaciones que se desprenden de la *Primera antología española de ciencia ficción* (1966), en este caso la mayor extensión de los ejemplares de Acervo permite, por un lado, reducir la nómina de escritores a la mitad exacta, y por otro lado, incluir más cuentos de cada escritor (o por lo menos de los que se tenía más de un manuscrito), lo que posibilita atisbar una visión más completa de su producción y de sus características como escritores. A este respecto, y como se ha indicado ya, tienen más peso en el volumen Francisco Lezcano Lezcano y Alfonso Álvarez Villar, pero los mejores resultados los consiguen dos escritores más jóvenes y con mayor capacidad narrativa, Juan García Atienza y Carlos Buiza.

La coincidencia de ciertas firmas en la *Primera antología española de ciencia ficción* y en el Volumen VII de Acervo deja entrever cuáles serán los autores más representativos y vinculados al género que irían configurando esa deseada primera



escuela de escritores españoles de ciencia ficción que los promotores del género venían reclamando en la época. Alguno de ellos no extenderá mucho su producción, como es el caso de Francisco Valverde Torné, a quien ya no se le encuentra entre las páginas de *Nueva Dimensión*, pero otros serán asiduos con mayor o menor periodicidad, en los años siguientes, como Domingo Santos, Alfonso Álvarez Villar o Juan García Atienza.

Nuevamente hay una variación muy notable entre los autores que conforman la antología. Así, se perciben ciertas deficiencias en el caso de Jorge Sanz y Díaz, que plantea una narración marco y después tiene problemas con los planos de la fábula, así como con las voces narradoras, puesto que varias veces el narrador principal usurpará la voz al personaje que está narrando la historia. A ello se le debe añadir un elenco de personajes planos, y de historias que constituyen más bien anécdotas sobre la investigación científica, con lo que no presentan mucha relación con el género.

No obstante, al margen de este último caso mencionado, se contempla en los autores un conocimiento más exhaustivo del género, y la lectura de obras norteamericanas, en especial relativas a la Edad Dorada, es decir, los años cuarenta. Eso sí, las ideas no alcanzan el nivel de reflexión de los clásicos anglosajones. Además los autores españoles cuidan únicamente la fábula, en detrimento a veces grave del discurso narrativo, lo que lleva a la carencia en el empleo tanto de recursos verbales como de herramientas narrativas. Por ello, los modelos narrativos son casi en su totalidad decimonónicos, lo que demuestra que los autores se caracterizan en su escritura por una subordinación del discurso frente a la fábula.

Se trata, por tanto, de una escritura clásica, carente de cualquier tipo de experimentación, dirigida a la comunicación con el lector, es decir, la ciencia ficción practicada por estos autores queda sometida al mercado, a las ventas, a un acercamiento al

público, lo que elimina cualquier intento de hacer literatura. Por ello, la principal diferencia con la ciencia ficción popular de los *bolsilibros* reside en una libertad temática mayor y en un conocimiento mucho más profundo del género y de sus herramientas prospectivas.

### 3.3.3. *Anticipación*: el germen de *Nueva Dimensión*.

Antes de adentrarse en el análisis de la revista *Nueva Dimensión*, resulta indispensable mencionar la función que como precursora tuvo la breve existencia de *Anticipación*, publicada por el editorial Ferma, la cual también por aquellos años, entre otras colecciones de novela popular, poseía una dedicada al género, *Infinitum*, colección ya nombrada con anterioridad.

Domingo Santos, por entonces colaborador en dicha editorial, convenció a los responsables para que se lanzasen a publicar una revista exclusiva de ciencia ficción, avalada por el creciente éxito del género por aquellos años y el precedente sentado por la revista argentina *Más Allá*, cuyo formato tomaría. Desde la editorial, tras estudios de mercado y estimaciones de coste, se dio luz verde al proyecto y a finales de 1966 salió el primero de los siete números que alcanzaría la revista.

En su creación, el entusiasmo inicial de Domingo Santos pronto se vio desbordado por la labor que requería crear una revista, y gracias a la intermediación de un amigo común, Jacques Ferron, el escritor francés afincado en España y también presente en la antología previamente analizada de Acervo, se puso en contacto con otro aficionado residente en Barcelona, Luis Vigil, quien por entonces editaba una serie de *fanzines* de

curiosísimo nombre como *El torito bravo*, o *Dronte*. Pronto cuajó la colaboración de Santos y Vigil, pues se dio entre ambos una compenetración donde se completaban profesionalmente, dado que mientras el fuerte del segundo era el mundo anglosajón, el del primero era el francés. Así pudieron establecer una serie de contactos que les permitiese adquirir derechos de autor de numerosos relatos. Además, a ellos se les sumó la labor del ilustrador Enrich (seudónimo de Enrique Torres -que luego fue director artístico en *Nueva Dimensión*-), artífice de varias de las portadas de la revista, quien a su vez les puso en contacto con otra serie de dibujantes.

En palabras de uno de sus responsables, Domingo Santos: “Por dentro, las influencias de la argentina *Más allá* eran más que evidentes y se dejaban sentir por los cuatro costados. Exteriormente, un diseño conjunto de Enric y mío (más de Enric que mío) intentaba darle, y creo que lo conseguía, una personalidad propia” (Santos, 2011). Como resultado surgió una revista que adquiría un formato similar al de antología de cuentos, a los cuales se añadían secciones dedicadas a artículos sobre cuestiones relativas al género, como la ufología, o reseñas de libros, noticias y cartas al director, sección ésta que la acercaba al formato de periódico literario, aunque aquí restringido al género en el que se circunscribe la revista.

El número inicial ya determina muchas de las preceptivas de la revista, donde pretendían dedicarse a lo más destacado del género a nivel internacional, recogiendo entre sus páginas firmas como la de Christopher Anvil, con la novela corta “La meseta” (“The Plateau”, 1965), o la de Clifford Simak, “A la otra orilla del río, a través del bosque” (“Over the River an Through the Woods”, 1965). Además, se destina una parte a la presencia española, que en este número se salda con Francisco Valverde Torné y con Juan G. Atienza. También hay que destacar la presencia de los llamados «cuentos de choque»,

relatos de extensión muy breve y cercanos al concepto de microrrelato, de media página cada uno, aquí firmados por el escritor galo Jacques Sternberg.

En este punto se debe especificar que se entiende por microrelato la narración que tiende a la reducción tipográfica extrema y que cumple ciertas características, como las señaladas por Irene Andrés-Suarez en un artículo teórico sobre este tipo de composición literaria: 1) las sutilezas psicológicas no son posibles; 2) no admite complejidades argumentales o diálogos de relativo interés; 3) prescinde de lo descriptivo; 4) sacrificio del tiempo; 5) el espacio se reduce a una situación simbólica o metafórica; 6) estructura centrípeta y simbólica; 7) se basa en la ley de la economía artística; 8) el inicio y el cierre adquieren una dimensión estructural relevante; 9) el título introduce la imagen clave de la narración; 10) el discurso es esencialmente connotativo, de ahí su semejanza con la poesía (Andrés-Suarez, 1995: 158-159). En concreto, para la presente investigación, este concepto resultará relevante para observar la aportación española a estos cuentos de choque, que aparecerán en el número 3 de la mano de Carlos Buiza.

Junto a los contenidos ficticios se incluía un apartado titulado «fact». En el número uno contenía la primera entrega de un «Dossier sobre los OVNIS» (misterio por aquel entonces muy en boga en España), y unas páginas finales etiquetadas como «Dimensión 67» que contenían un artículo de «Estudio» (“Gloria y miseria de la anticipación: ¿qué es fantasía científica?”) y otro de «Información» (“Marte, la Luna y las fotos del Mariner IV”). Estos artículos se completaban con ensayos, críticas, noticias o curiosidades siempre relacionadas con la ciencia ficción.

Desde el prefacio del primer número aparece una lista de objetivos que el tándem Santos-Vigil pretendía cumplir con esta revista y que funciona como una declaración de principios editoriales: 1) se trataba de una selección de cuentos; 2) denominaban al

género con la etiqueta de fantasía científica; 3) querían dar a conocer escuelas del género de otras nacionalidades: alemana, italiana, francesa, rusa y española; 4) querían aunar vanguardia y clásicos; 5) publicarían artículos y estudios sobre el género. La relevancia de estas declaraciones reside en que esta misma filosofía la exportarán después a *Nueva Dimensión*. Por eso, se puede considerar que *Anticipación* funciona como antesala a *Nueva Dimensión*.

En este número inicial también se encuentra un intento de definición y defensa del género de la mano del propio Domingo Santos, “Gloria y miseria de la anticipación (¿Qué es la fantasía científica?)”, artículo de elogio de la ciencia ficción donde se señala su gran auge en ese momento, su madurez y crecimiento en pocas décadas, y la adversidad que sigue sufriendo por parte de ciertos sectores, que la tildaban de infraliteratura o le adjudicaban juicios denigrantes. Santos defenderá al género frente a las imputaciones que éste llevaba afrontado durante varias décadas, como la acusación de escapista, cuando, como ya se ha explicado, realmente no huye del presente, sino que parte de él para crear el mundo ficcional y reflexiona sobre el tiempo del escritor. Por eso se señala que la ciencia ficción trabaja con las ideas.

También aprovecha Santos para reflexionar sobre los problemas inherentes al término de ciencia ficción, y opta por la nomenclatura de anticipación, que define de forma similar a como definían especulación en el movimiento literario fictocientífico de la Nueva Ola, es decir, puesto que se permite advertir sobre el porvenir a partir de hechos presentes, y reflexionar sobre la naturaleza humana en un mundo distinto del nuestro. Esta definición sigue insistiendo en la pretensión de que toda ciencia ficción es futurista por antonomasia, pero sí se acerca más a la definición que en este trabajo se ha ofrecido sobre el género, puesto que, por ejemplo, advierte que no todas las obras del género son

científicas *strictu-sensu*.

Lo más llamativo acerca de dicho artículo es que su autor lo concibiese como una defensa del género para ilustrar a ignorantes del mismo, y que se publique en una revista especializada dirigida a los aficionados, muchos de ellos duchos en el tema, con lo que el artículo se reduciría simplemente a un mensaje que pretende ser autocomplaciente para lectores que tienen conciencia para apreciar un género nuevo, poco conocido en España y denigrado por romper los cánones clásicos de las letras hispanas. Aun así, no se debe menospreciar el artículo, pues permite observar la visión que de la ciencia ficción tenía un aficionado de destacada actividad como era el caso de Domingo Santos.

Respecto a la selección de contenidos, ya se ha indicado que en el número uno aparece una presencia española a través de dos relatos. El primero de ellos es un cuento de Valverde Torné, “Mutt, no vengas a la Tierra” (tomo 1º: 14-22)<sup>42</sup>, escritor que refleja una escritura tradicional, fluida, pero que sí presenta un relato propio del género con tintes irónicos. En este cuento se relata cómo en Venus se estrella una nave exploradora terrestre, en cuyo interior hay un ser que muere a causa de las heridas. El objeto sorprende a los venusinos, puesto que descubren otro modo de evolución posible, distinta de la suya, ya que ellos han elegido un senda espiritual y conocen los secretos de la vida y la muerte. Por ello, Mutt, un venusino, convence a sus superiores para introducir su espíritu en el cadáver del visitante y retornar a la Tierra, y así salvar a los otros seres de su dolor y servilismo a la muerte. Pero a la llegada a nuestro planeta, es asesinado por un granjero, quien después le dice a su esposa que simplemente había rematado a una rata moribunda.

Con este detalle final se descubre que el narrador ha jugado a confundir al lector mediante la ocultación de información, puesto que en realidad la forma de vida enviada

---

<sup>42</sup> En este caso, también con la pretensión de facilitar la exposición, se citan los contenidos de *Anticipación* indicando primero el tomo y después las páginas concretas a las que se hacen referencia.

en la nave exploradora no era un humano, sino una rata llamada Philip, y cuyo cuerpo había sido ocupado por Mutt. De esta forma, Torné construye otro relato con giro final como los suyos ya analizados en el Volumen VII de la *Antología de novelas de anticipación* de Acervo. Pero también presenta este cuento la peculiaridad de plantear una sociedad venusina que se base en conceptos tecnológicos contrapuestos al modelo material sobre el que se sostiene nuestra civilización.

Más interesante resulta el relato de Juan García Atienza, “Limpio, sano y justiciero” (tomo 1º: 60-68), relato que juega con el desarrollo de acciones en simultaneidad, juegos tipográficos para diferenciar distintos tipos de lenguaje, e incluso un fragmento con la ortografía modificada y la sintaxis simplificada para imitar, aunque de forma artificial, el lenguaje de un niño. Además de un estilo logrado, el relato destaca por la trama, en la que se presenta un mundo futurista distópico donde la justicia sirve para aleccionar a la población y obliga a televisar los ajusticiamientos de pena capital. Así, el cuento girará, por un lado, en torno a la sentencia de muerte de un reo, la organización del acto en la televisión, la sponsorización por parte de una compañía de productos de limpieza que sarcásticamente se llama S.I.D.A. (Sociedad Intercontinental de Detergentes Alcalinos), y el cumplimiento de la sentencia retransmitida para toda la población, un acto de suma transcendencia pública y alta audiencia.

Por otro lado, transcurre la historia paralela de cómo el acto repercute sobre la población a partir de las reacciones de una familia, que sirve de modelo representativo de dicha sociedad. En este aspecto, la imagen de Atienza no difiere mucho de su momento, pues presenta un modelo familiar patriarcal, con el padre como figura autoritaria, incapaz de expresar amor por los hijos, aunque sí lo tenga, y con la mujer como organizadora del hogar, pues incluso cuando se retransmita el enjuiciamiento en la televisión, ella no estará

presente. La familia se completa con tres hijos, a los cuales el padre impone una férrea disciplina. Del trío de infantes, precisamente la repulsión aparece en el pequeño, que se revelará contra la imposición de ver la muerte del reo haciendo preguntas surgidas de su actitud inocente y que obligan a replantearse la legitimidad del acto.

Para colmo, el niño tendrá pesadillas por la noche y la decisión que al respecto toman sus padres será la de considerar que el niño no es normal y que requiere la atención de un psiquiatra. Este final demuestra ya el colmo de ese mundo frío y aleccionador, donde la persona que no aprende debe ser reinsertada socialmente por la fuerza, para aceptar la crudeza y frialdad de esa muerte televisada, que pretende erigir la fuerza de la justicia sobre los enemigos de ese sistema social.

Volviendo con la revista en sí, *Anticipación*, en su deseo por dar a conocer la ciencia ficción relevante actual y pasada, compone el índice para su número dos con la novela corta “Las furias” (“The Furies”, 1965), de Roger Zelazny, destacado autor estadounidense en aquellos años, y para el tercero con la inclusión de todo un clásico del que ya se habló con anterioridad, *La máquina del tiempo* (*The Time Machine*, 1895), del inglés H. G. Wells, al que le acompaña un prefacio defendiendo el gusto por la lectura de los clásicos, aunque a la vez vincula al género a orígenes remotos, hasta los textos de Luciano de Samosata, que ya antes se argumentó que se tratarían de antecedentes del género y no de obras de ciencia ficción propiamente dichas.

Estos prólogos que acompañan a cada número suelen despertar un interés especial dado que presentan la semilla de lo que será en *Nueva Dimensión* el editorial, al cual los responsables eruirán como tribuna donde explayarse sobre temas relativos a la ciencia ficción, tanto la defensa del género al destacar sus aplicaciones, su fuerza y su relación en la actualidad, como su pretensión por descubrir problemas del presente. Así, por ejemplo,



en el prefacio al segundo volumen de *Anticipación*, “En busca de una visión cósmica” (tomo 2º: 3-4), aparece una defensa del género, sobresaltando su legitimidad y fuerza en el mundo que nos rodea y donde destacan citas como la siguiente: “Instalada en un punto alejada en el tiempo y en el espacio, con perspectiva casi histórica, en relación a nuestro presente, despojada de los actuales prejuicios políticos, raciales y económicos, puede ofrecernos una visión más clara de nuestro planeta desde un plano superior” (tomo 2º: 3). En verdad, se trata de una visión grandilocuente y un poco primaria del género, pero se centra en la idea especulativa que caracteriza a la ciencia ficción: la crítica al presente a partir de mundos ficcionales inventados.

Igual que sucedía en el primer número de *Anticipación*, junto a los autores antes mencionados, y a otras firmas extranjeras, de muy variado renombre, irán apareciendo escritores autóctonos. Así, por ejemplo, en el volumen dos firman los españoles Carlos Buiza, con “Fábula del niño marciano” (tomo 2º: 18-22), y Domingo Santos, con “Las ruinas” (tomo 2º: 65-72), mientras que en el tres tendremos a Luis Vigil, con “El ruido” (tomo 3º: 27-31), y cuatro proyectiles cósmicos de Carlos Buiza (tomo 3º: 13, 21, 31, 124), cuatro de los mencionados “cuentos de choque” que tratarán, de forma fugaz, algunos temas fictocientíficos, como un primer contacto con cierta relación con el argumento la película de Robert Wise *Ultimatum a la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), o el empleo de la tecnología en la ciencia, o la reacción ante un enigma sin respuesta a pesar del gran conocimiento del futuro. Eso sí, se debe exceptuar de este panorama fictocientífico al segundo, pues en realidad sólo se trata de la visión distorsionada de un hombre con resaca.

Respecto al otro relato de este autor, aparecido en el segundo número, “Fábula del niño marciano”, desde cuyo título ya se hace hace mención a las fábulas, que en esta

versión vendrá a sustituir a la personificación animal por la personificación del alienígena. Además, formalmente, se trata de un cuento dialogado, donde la voz narradora desaparece completamente, e incluso incorpora recursos dramáticos, como la acotación: “(EL TERRESTRE da vueltas, mirando a todas partes: de pronto, horrorizado, emite un alarido)” (tomo 2º: 21).

Resulta interesante este relato porque en él se planteará el contraste entre el humano que viene a colonizar Marte y el nativo marciano. Marte aquí es representativo de una tierra nueva y el niño marciano sería el indígena inocente y puro. El humano, por contra, representa la corrupción, la imposición de un orden distinto que defiende como único y superior. A partir de estas consideraciones, el cuento se moverá por una crítica a las limitaciones culturales humanas, que no permitirán al hombre aprender las visiones que le muestra el marciano. Éste, armado de paciencia, intentará enseñar la verdad de Marte al visitante, quien no será capaz de asimilar la nueva percepción del planeta que le transmite el marciano y que le conducirá a la muerte. Tras el fallecimiento del terrestre, el niño marciano se marchará con actitud indiferente, como si supiese que el humano no iba a aprender.

Por su parte, el relato de Domingo Santos, “Las ruinas”, no está tan conseguido como el de Buiza, puesto que, aunque pretenda crear una atmósfera reflexiva y un ritmo narrativo más lento que transmita la tristeza y el dramatismo del ambiente post-apocalíptico que lo caracteriza, muchas veces pecará de repeticiones de información, lo que atenta contra el principio de economía propio del cuento. Lo que sí pretende conseguir en el relato es una reflexión sobre la naturaleza humana a partir de las diferentes reacciones de los personajes ante la decadente situación de muerte y destrucción que domina en el cuento. Por un lado, se nos presenta la agonía de un superviviente,

enfermo de radiación, y por otro, un grupo de desintoxicadores, llamados “patrullas blancas”, y descritos como fantasmas, lo que plantea un interesante juego de contrarios.

En “Las ruinas”, el hecho que justificará la trama será el encuentro de la patrulla con el enfermo. A pesar de los intentos del misionero Raven por hablar con el contaminado, éste sólo solicitará la muerte. Por ello, al final encontraremos la reflexión de la mano de Raven, cuando indique que su alma está contaminada. Esta postura se contrapone a la de los compañeros, que observan su labor destructiva como funcional y necesaria. En cambio, la voz narradora jugará, en estos momento finales, a presentarnos al enfermo de radiación con tintes divinos: “El hombre había dejado su hatillo en el suelo, y estaba erguido ante el otro, digno y firme como un dios en su ocaso” (tomo 2º: 71). Estos juegos de contrarios son el elemento más destacado del relato, como sucede también con el nombre del misionero Raven -cuervo en inglés-, pájaro asociado a los malos agüeros.

El último de los relatos españoles pertenece a la imaginación de Luis Vigil, “El ruido”, una pieza de tema tópico donde se nos presenta a un hombre inadaptado en un mundo futuro donde se celebran continuas manifestaciones masivas. El cuento se centra en las diferentes reacciones del protagonista, Pedro Mendoza, ante el comportamiento que le impone la masa. Al principio intenta huir, incluso refugiándose a leer libros en una biblioteca, práctica descrita como anacrónica. A pesar de sus esfuerzos, es incapaz de conseguir su objetivo, hasta que se acuerda de un consejo que leyó en la biblioteca: si no puedes vencerlos, únete a ellos. Enloquecido, vuelve a la calle con los manifestantes. Cuando estos se disuelven, él pretende continuar sólo el griterío, con la intención de vengarse de sus conciudadanos, pero sus esfuerzos son frustrados por los agentes de la ley, que le arrestarán por alborotador, lo que pone el broche final al sarcasmo con que

Vigil describe este alocado porvenir.

Finalmente, en la sección de «Dimensión 67» de este tercer número de *Anticipación* aparece también un pequeño homenaje a un autor español, Francisco Lezcano Lezcano, de quien se incluye una nota biográfica y una miscelánea compuesta por un pequeño relato en forma de diario, “Diario de un siquiatra”, una poesía, “Rogativa a un astronauta”, y unas ilustraciones de cierto carácter cómico. En concreto, el relato, presentado en varias entradas de diario, se conforma mediante las anotaciones de un siquiatra sobre sus pacientes. El primero de ellos, Alberto Das, acaba muriendo por no aceptar la imposición de la rectitud mental de esa sociedad futurista, mientras que a los otros dos se les diagnostica “Poetomanía con tendencia al abstraccionismo pictórico” y “Melomanía crónica” (tomo 3º: 136), respectivamente.

En este punto es cuando comprendemos que en realidad el siquiatra está mencionando casos anómalos para un mundo distinto del nuestro, puesto que en sus anotaciones se atisba un futuro distópico donde hay un control mental de la población, y todos los que se desvían de ese pensamiento, son llevados al manicomio donde se les pone en tratamiento con drogas para que vuelvan a pensar como la masa. Es decir, se busca la anulación del individuo en favor de un pensamiento homogéneo y prefijado. Cuando los pacientes empiecen a confundir al siquiatra, que comienza a pensar con independencia, éste sentirá miedo y él mismo se someterá al tratamiento, dando un final tajante a su proceso de liberación mental.

Continuando con *Anticipación*, a pesar de los esfuerzos y el buen trabajo que Santos y Vigil iban realizando en la revista, después del número tres empiezan a surgir los inconvenientes, en este caso motivados por la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966, apodada la Ley Fraga, a causa de su principal impulsor, el por aquellos días

ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne. La nueva normativa obligaba a tener al frente de una publicación periódica a un responsable poseedor del título de periodismo e inscrito en el registro oficial. Para salvar este escollo, los responsables se habían amparado en un recurso de la misma que explicitaba de forma ambigua que las revistas especializadas no requerirían este cargo de director, que quedaba sometida a las ordenanzas del Ministerio, y a la espera del veredicto, fueron sacando a la luz los nuevos números de *Anticipación*.

Fue tras la distribución del número tres cuando llegó la respuesta oficial denegando la solicitud e instando a los responsables a situar un director periodista al frente. Se estudió acatar la sentencia, pero, dada la situación, el mercado de periodistas dispuestos a aceptar la dirección de una publicación periódica que no fuera completamente aséptica estaba bastante solicitado, y se pagaba en consecuencia. Dado el mengüe presupuesto con el que contaban Santos y Vigil dentro de la editorial Ferma, resultaba difícil conseguir el cumplimiento acorde a la ley, pero se arriesgaron a continuar:

Por unos momentos pensamos en suspender temporalmente la publicación hasta tanto no se llegara a una solución satisfactoria, pero la dinámica de la editorial estaba en plena marcha y el número cuatro se hallaba ya como quien dice en máquinas. De modo que decidimos seguir adelante. Para cumplir y no irritar al Ministerio, transformamos de momento, «provisionalmente», *Anticipación* en una simple antología de relatos, eliminando todo lo que pudiera oler a *revista* (Santos, 2011).

Por ello, en el número cuatro aparecen suprimidas las secciones de «Dossier» y «Dimensión 67», y el índice se pasa al final. Desaparecía así todo lo relativo a las noticias

literarias del género. Ello convertía a *Anticipación* en un conjunto de antologías de cuentos y novelas cortas de ciencia ficción con aparición periódica, intención que quisieron resaltar al detallar en mayúsculas en la primera página que se trataba de una «selección de cuentos de fantasía científica». Aún así, en poco se diferenciaba el nuevo formato de las muchas antologías que se publicaban en otras editoriales y sus responsables dejaron de tener la misma sensación con respecto a su criatura.

Por lo menos en el cuarto ejemplar se puede apreciar, a pesar del diezmo sufrido por los contenidos, la misma pretensión de difundir la ciencia ficción mundial, dado que este volumen está compuesto por reediciones de los mejores relatos de los seis años anteriores, e incluirá al final breves notas biográficas de sus autores. De esta manera, para favorecer el objetivo de internacionalidad, tal y como especifican en el prefacio:

En este número, *Anticipación* ha querido dar a sus lectores una primera visión de esta actual internacionalidad de la fantasía científica. Y lo ha hecho escogiendo seis relatos largos de entre los mejores publicados en los últimos años, representativos tanto por sus temas como por sus autores, de las seis principales escuelas y naciones que hoy empujan dentro de la fantasía científica mundial: los Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Italia, la Unión Soviética y España (tomo 4º: 3).

En este número encontramos desde célebres firmas, como la del estadounidense Philip K. Dick o el inglés James Blish, a autores relevantes de otros países, como los franceses Jacques Bergier y Pierre Versins, el italiano Ugo Malaguti, y el ruso Gueorgui Gurevich. En representación española, el relato “Las tablas de la ley”, de Juan G. Atienza, cuento ya aparecido ese mismo año en el ya analizado volumen VII de *Antología de*

*novelas de anticipación* (1967), de Acervo.

No obstante, en los números cinco y seis, a pesar de los intentos de los editores, éstos hubieron de asimilar paulatinamente que el futuro de la revista también quedaba sentenciado, dado que había que revocar el dictamen impuesto desde el Ministerio. Ello provocó la aparición de errores a causa del desánimo de sus responsables que atañeron a los contenidos de los números cinco y seis, en los cuales estaba prevista la publicación, en dos partes, de la novela de Poul Anderson, *Los corredores del tiempo* (*The Corridors of Time*, 1965), y ambas divisiones aparecieron en orden inverso, es decir, en el número cinco de la revista se publicó la conclusión de la novela, mientras que en el número seis se podía leer el inicio de la obra de Anderson.

En estos dos volúmenes la presencia española decrece considerablemente y se reduce a dos breves relatos, uno de Luis Vigil, “Huida” (tomo 5º: 38-39), y otro de P. G. M. Calín, “El alquimista” (tomo 6º 58-61). En el caso del primero, ofrece un cuento poco conseguido sobre un primer contacto, en el cual una expedición colonizadora humana llega a un planeta habitado por unos seres que, según el telépata de la expedición, Joseph Radakrishnan, pueden realizar desplazamientos n-dimensionales, por lo que resultan invisibles a los ojos de los humanos. Y eso es precisamente lo que hace el nativo, Sneezy, retroceder en el tiempo para huir de los ruidosos visitantes. El punto más destacado del relato es, sin duda, el párrafo en que Vigil pretende mostrar el retroceso del tiempo al describir las acciones al revés. Pero no contento con el artificio literario, se incluye después la explicación: “Sneezy huía. Adonde no pudieran seguirle, por donde no pudieran seguirle... hacia atrás, a través del tiempo” (tomo 5º: 39). Por contra, resulta llamativa la presentación de este relato breve en dos páginas enfrentadas, una espejo de la otra, como buscando ese juego de dimensiones.

En el caso de “El alquimista”, hay que recordar previamente que tras el seudónimo de P. G. M. Calín se haya el famoso humorista José García Martínez-Calín, que también firmaba como PGarcía -firma con la que aparecerá en las páginas de *Nueva Dimensión*-, y también célebre por su serie policiaca sobre el pintoresco personaje de *Gay Flower, detective muy privado* (1978). Normalmente García Martínez-Calín aprovecha las particularidades de la ciencia ficción para indagar en el humor, con lo que muchas veces sus relatos se valen del género como medio, siendo el fin el ardid cómico con el que se fundamentan.

El humor en la ciencia ficción no es excesivamente frecuente, pues corre el peligro de desvirtuar la capacidad autorreflexiva y crítica que pretende el género, aunque se pueden encontrar casos célebres, de autores que sí han conseguido unificar ambas facetas al ofrecer obras que compaginan el humor con una cualidad crítica sobre la naturaleza humana y la sociedad de su tiempo. Entre otros ejemplos destacados, se pueden citar la novela *¡Marciano, vete a casa!* (*Martians, go home!*, 1955), de Frederic Brown, o relatos como “El día siguiente a la llegada de los marcianos” (“The Day After the Day the Martians Came”), de Frederic Pohl, aparecido en el primer volumen de la famosa antología que compuso Harlan Ellison, *Visiones peligrosas* (*Dangerous visions*, 1967).

“El alquimista”, a medio camino con la fantasía, relata cómo un maestro medieval (porque se mencionan hechos históricos como la guerra “contra los infieles sarracenos” -tomo 6º: 58-) descubre una fórmula para controlar el tiempo. A pesar de las advertencias del pupilo, decide viajar al futuro. Efectivamente, se traslada quinientos años adelante y es atropellado por un tranvía, puesto que las traviesas del mismo coinciden con las paralelas temporales que el mago argumenta como inamovibles y esenciales para viajar hacia el futuro. El final trágico coincide con la reestructuración del propio tiempo, pues la



línea temporal no admite viajero en el tiempo que la transforme.

El autor busca más el humor en la filtración de una explicación pseudocientífica para el hecho fantástico, y que compone el cuerpo central del relato. La explicación que el alquimista ofrece a su aprendiz dota al discurso del maestro de un lenguaje de apariencia científica como el que se suele situar en algunos personajes fictocientíficos y en esa apariencia reside la ironía: “He llegado a la convicción de que espacio y tiempo son conceptos afines. Ahora sé que el Tiempo no es más que una ilusión, y la Realidad, como un inmenso cuadro en el que todo está presente” (tomo 6º: 60).

Ahora bien, retornando a este número seis, hay que destacar que, en la última página, los responsables escribieron un aviso a los lectores indicando, mediante un fingido optimismo, los cambios de la revista, achacados a circunstancias ajenas por las cuales habían transformado la revista en un grupo de antologías cuya periodicidad también empezaba a sufrir retrasos: “Una serie de circunstancias ajenas a nosotros, [...] obligan a que *Anticipación* deba aparecer transitoriamente al público en su forma actual, por no haberle sido concedido todavía el oportuno permiso oficial para poder seguir apareciendo en su forma primitiva” (tomo 6º: 143).

Con este suelto que constituye un aviso a los lectores se da mención directa de los problemas que estaba sufriendo la revista, ahora con más formato de antología y con una periodicidad perdida que no llegaría a recuperar, porque, en realidad, sólo apareció un número más: el séptimo, dedicado exclusivamente a la ciencia ficción autóctona y que constituyó, junto con las otras dos antologías de ciencia ficción hispana ya comentadas, la antesala a la revista *Nueva Dimensión*. Así, será mejor desglosarla para otorgarle la debida importancia que merece, pues con ella se cierra el panorama fictocientífico hispano previo al surgimiento de la revista española del género.

### 3.3.3.1. El número siete de *Anticipación*.

Como ya se ha comentado, los editores aguardaban la mala situación de *Anticipación* como provisional, pero el problema no llegó a solventarse y de la revista únicamente salió a la luz un ejemplar más. Para el número siete tuvieron que convencer a los responsables de la editorial Ferma, dado que para su confección se habían reunido una serie de relatos españoles con la idea de publicar un número dedicado íntegramente a la ciencia ficción española. El número siete fue, por tanto, compuesto a modo de último testamento de la revista, pues se haya sólo el índice de contenidos, y no el típico suelto que anuncie el contenido del siguiente número.

En el número siete se preparó toda una selección de textos que permitiese una visión histórica de la práctica del género en España, dividida en precursores (los clásicos), pioneros (los primeros autores *modernos*), la «segunda generación» (los actuales por aquel entonces) y las nuevas promesas (los que despuntaban, también por aquel entonces). Catorce relatos en total que abarcaban algo más de medio siglo de historia. Desde el prefacio ya se menciona el objetivo de plantear una visión diacrónica del género en nuestro país, donde se considera que su estatus aún incipiente arrastra una serie de taras, como una actitud “deslavazada, poco profunda, de calidad bastante media -por no decir, algunas veces, mediocre...-. Pero existe, está aquí, y esto no puede ignorarse” (p. 3)<sup>43</sup>.

La primera de las secciones de este número siete de *Anticipación* es la de los denominados precursores, es decir, autores que publicasen antes de los cincuenta. Ya se

---

43 Se retoma el sistema de citación realizado en las dos antologías previas, indicando únicamente la página en concreto.

advierte que tras un pequeño despegue inicial, influido por las traducciones de H. G. Wells, Julius Verne y Edgard Rice Burroughs, la ciencia ficción sufriría un estancamiento y una posterior interrupción hasta el surgimiento de la rama popular en los años cincuenta. En el caso de esta antología, se incluye a José de Elola, a Jesús de Aragón -dos autores ya comentados anteriormente- y a M. R. Blanco Belmonte, cuentista de principios del siglo XX. Además, hay que concretar que, de los dos primeros autores, sólo se ofrecen fragmentos de obras mayores, y no cuentos en sí. En el caso de Elola un capítulo perteneciente al primer tomo de *Viajes interplanetarios del siglo XXII* (1921), y en el caso de Aragón, un fragmento de la novela *La destrucción de la Atlántida* (1933).

Resulta más peculiar el tercer autor, Blanco Belmonte, pues en este relato, “El ocaso de la humanidad” (pp. 6-10), presenta una incursión primeriza en el género que se engloba en la proliferación de revistas de cuentos y de cuentistas que se produjo a principios del siglo XX, en una de las cuales se publicó este relato: *Blanco y Negro*, en 1918. En este cuento se narran, con un dominante tono cómico, las consecuencias funestas de una nueva invención, el Fulminador Ananké, aparato que proporciona una muerte dulce, como una eutanasia. Poco a poco, el artilugio va provocando un holocausto hasta que sólo queda un hombre que se lanza en globo por los aires para predicar la paz a los supervivientes, y sólo encuentra al final a una tribu indígena, pura e inocente. Con ese detalle final se atisba una salida positiva a la tragedia humana que se estaba desarrollando, pues introduce la idea de la salvación del hombre en esta comunidad que se menciona como descendiente de la inocencia de Adán.

Entre referencias clásicas y literarias, y un discurso muy ornamentado, destacan las referencias bíblicas al pasaje de Noé. En ese aspecto, en el nuevo ocaso de la humanidad se sustituye el arca por el globo, y la causa del holocausto se transforma de un castigo

divino a un arma destructiva fruto de los propios hombres, pero la esencia permanece en la idea del nuevo comienzo a partir de una pequeña sociedad idealizada donde se recupera la inocencia perdida.

En general, realizada con el escaso conocimiento que desde los años sesenta se tenía de la práctica del género a principios del siglo veinte, el presente apartado ya proporciona una idea sobre el cultivo de la ciencia ficción en esta etapa tan prematura, donde cuesta diferenciarlo de la novela científica -como sucede en el caso de Elola- o de las aventuras -como en el caso de Aragón-. Por su parte, en el texto de Blanco Belmonte el aparato le sirve más para plantear una situación cómica que para indagar en la naturaleza humana.

La segunda sección del número 7 de *Anticipación*, los pioneros, recoge a los autores que fueron abriendo las puertas a la fantasía científica en España con obras primerizas, y que también han sido ya nombrados anteriormente: Eduardo Texeira, Antonio Ribera, Francisco Valverde Torné y el propio Domingo Santos. En ellos se aprecia una práctica del género *per se*, aunque sus técnicas narrativas y su estilo no se despegarán mucho de las características estudiadas en los autores de novela popular.

Por parte de Texeira, el presente volumen recoge un relato suyo inédito hasta esa fecha, “Dos horas en Ceres” (pp. 37-48). Dividido en dos partes: «En la tierra» -de extensión mucho más breve a la segunda- y «En Ceres», relata el viaje de un anciano, Carlos Martín, hasta el más pequeño de los considerados planeta enanos de nuestro Sistema Solar, situado en un cinturón de asteroides entre Marte y Jupiter, en busca de sus dos hijos desaparecidos, a quienes encuentra finalmente. El relato parte *in media res*, para, tras un proceso de extrañamiento, explicar gracias a una analepsis lo acaecido hasta el punto de inicio del relato: Carlos Martín, legendario explorador espacial, lleva doce años solicitando un permiso de vuelo para ir en busca de sus dos hijos perdidos en

diferentes expediciones en el vacío estelar. El comienzo del relato se sitúa, por tanto, en la consecución de dicho permiso por el protagonista, a los noventa años de edad.

La parte de Ceres mayormente se desarrolla de forma dialogada entre Carlos Martín y la hermana-agente de la Cruz Roja del Espacio Exterior, llamada Gratzia. Por su parte, la voz narradora pasa a un segundo plano, pues se limita a resaltar ciertos rasgos y gestos de los dos personajes, casi a modo de acotaciones. En esa conversación se insertan distintas historias que funcionan como una estructura de cajas chinas, pero que se relacionan con la trama principal. En el caso del anciano, este rememora recuerdos de la infancia de sus hijos, cómo uno se divertía aniquilando hormigas mientras el otro las protegía. Por parte de la hermana-agente, ésta relata tres casos anómalos sucedidos en la historia de la exploración espacial. El tercero de ellos, el más extraño, habla de un astronauta, Iliev, que iba en una nave secreta a explorar la galaxia y que volvió convertido en hormiga de la mano de un “náufrago del espacio”, que son descritos como hombres amnésicos, sin documentos ni marcas físicas que los identifiquen. Este náufrago se casa con una marciana y cuida de la hormiga. Ante la coincidencia del dato de la hormiga, el viejo solicita ir a verles, a pesar de las reticencias de la hermana. Cuando los ve, reconoce a sus hijos.

Este cuento de Texeira, aunque supone un juego algo más trabajado en el discurso narrativo frente a los casos ya estudiados de la novela popular, estilísticamente no se despegue mucho de un lenguaje puramente denotativo, sin lirismo y escasez de recursos literarios, donde se observa el uso de circunloquios y un ritmo repetitivo: “El viejo astronauta sabía que sólo él podría buscar y encontrar a sus hijos, y así quería iniciar personalmente su propia investigación” (p. 40).

De Antonio Ribera se seleccionó uno de los primeros cuentos, “El ocaso” (pp. 49-

51), perteneciente al volumen *El gran poder del espacio* (1957). Se trata de un relato trágico donde se representa el fin de la humanidad causado por el enfriamiento del Sol. Únicamente aparece un personaje, Soulik, que vaga solo por la nieve y el hielo, más helado de frío que hambriento, y cuya supervivencia se debe a su aspecto hirsuto. En su bagaje solitario, irá rememorando, por mediación de la voz narradora, distintos pasajes que recrean el final de la humanidad: el apreciable retorno a la barbarie, los últimos cinco hombres que volvían de la caza con las manos vacías, la muerte de la compañera, Seula, agarrada a una muñeca que Soulik confeccionó precariamente con una piedra y un trozo de piel de conejo...

Pero todo lo que parece sugestión en el relato y un juego de pistas para el lector, tendrá su momento de explicación directa, puesto que la voz narradora detallará que «La Gran Blancura Lisa» que ve el protagonista fue antaño un mar azul, o que el astro se apaga y que ya “sus débiles rayos no bastaban a calentar aquel mundo” (p. 50), o que, por último, especifique que la visión final de Soulik antes de morir enterrado por un alud fue el desenterramiento de una figura muy concreta: “Centenares de siglos atrás, aquello había sido el jardín de una elegante villa, que se alzaba junto a un mar azul. Y los ojos de Soulik habían sido los últimos ojos humanos que habían contemplado la belleza serena del Apolo de Belvedere” (p. 51).

Por otra parte, la voz narradora, desde una focalización cero, es decir, en posición superior al personaje, tiende no sólo a usurpar la voz de éste, apoderándose de sus pensamiento, sino que incluirá información adicional que Soulik, por su ignorancia y circunstancia vital, no podría conocer, así como juicios subjetivos: “Hay que advertir que Soulik no era un ser agraciado por la Naturaleza” (p. 49).

Como ya se explicó, un poco posterior a Ribera es Valverde Torné, de quien en esta

antología se publica el relato “La mente” (pp. 52-60). Tras esta colaboración podemos señalar que este autor cesa casi del todo su actividad creadora, pues estará ausente en las páginas de *Nueva Dimensión*. En este caso, se trata de un relato sobre un primer contacto, con abducción alienígena ubicada la trama en el presente del escritor, con lo que no nos encontraremos con un extrañamiento temporal como en los anteriores casos. Dividido en cuatro partes, empieza con la particularidad de un joven, Enrique, aficionado a la ciencia ficción, gusto que los padres no comprenden, pues será la conversación de ambos la que defina al chico. Destaca en este inicio que, con la actitud de los padres, Valverde Torné incluyera un panorama personal sobre la visión general que se tenía por aquellos entonces de la ciencia ficción, pues en el discurso de la madre encontraremos todos los tópicos y referencias al *pulp*, a los BEM, y las películas de serie B, propias del imaginario colectivo, pero alejadas de la naturaleza de la ciencia ficción, tal y como se ha explicado en este trabajo.

Posteriormente, en la segunda parte, se cambia el enfoque al ser extraterrestre, una mente incorpórea, que llega a nuestro planeta con la idea de adueñarse de una entidad física. Aquí se describe su despertar en la Tierra: “La Mente recordó que la materia disociada que constituía su cuerpo había sido convertida en energía reversible y proyectada, como la de sus semejantes, hacia el espacio, rumbo a un futuro imprevisible” (p. 56). Este retorno de la consciencia sirve a la voz narradora de recurso para introducir, mediante *flashback*, las relativas explicaciones a la naturaleza y origen del ente, para pasar después a especificar sus pretensiones.

La tercera parte, la más extensa, supone el encuentro de la mente con Enrique. Ambos entablarán un diálogo prototípico del género donde del humano se destaca su incompreensión ante lo desconocido, por lo que queda dominado y subyugado, como un

títere, frente a los designios de un ser que se presenta como superior y que tilda al hombre de primitivo: “Veo que no podrías entenderlo. Tu inteligencia es joven y todavía está poco capacitada para comprender lo extrasensible” (p. 58).

Valverde Torné tiene tendencia a jugar, en sus cuentos, con los finales, y éste no iba a ser una excepción. Así, el cuarto fragmento de “La mente” jugará con la ambigüedad y la confusión. Si anteriormente Enrique había ofrecido su cuerpo a la entidad para que lo poseyese, éste terminaba indicando que él recibiría algo a cambio. Al despertar, Enrique se descubre en la cama, junto a su padre, y del salón llega el grito de la madre. Varias soluciones parecen plausibles a este final abierto, pero principalmente el autor consigue que sea el lector quien deba extraer sus propias conclusiones.

El último en este cuarteto de pioneros, Domingo Santos, aportará al ejemplar final de *Anticipación* uno de sus relatos de índole humorística -detalle apreciable desde el propio título-, que posteriormente volvió a aparecer en el extra número dos de *Nueva Dimensión*, número especial dedicado completamente a este autor. En este caso, con “El profesor Charlie Brown y las paradojas del espacio-tiempo” (pp. 61-82), Santos aborda el humor con el tema clásico de la ciencia ficción de los viajes en el tiempo, al presentar a un científico empeñado en defender su hipótesis de una única línea temporal invariable, para lo que inventa un cinturón *tempo-translator* que le permite viajar al pasado.

Tras haber retrocedido en el tiempo, busca una víctima cualquiera y la asesina, para estudiar las repercusiones de su acción en el futuro. Pero cuando opta por matar a un personaje histórico, el presidente Roosevelt, su acción provoca un futuro donde los nazis controlan el mundo. Al intentar enmendar su error asesinando a más personas del pasado, el profesor Brown irá generando diferentes líneas temporales, hasta que, cansado e impotente, opta por aniquilar a su progenitor y eliminar su existencia. En ese punto



despertará en una especie de limbo donde no existe el hambre ni el cansancio, donde habitan todos los que han dejado de existir a causa de sus acciones, con lo que encontrará personajes representativos de todas las épocas. Cuando sea reconocido por las víctimas como el asesino del tiempo, emprenderá la huida, y el relato terminará con una persecución que se describe como interminable.

Si bien hay saltos temporales en la fábula, el relato se destaca por una presentación discursiva de progresión lineal. Sin embargo, cierta experimentación por parte de su autor aparece al presentar, tras la primera parte comentada, otras dos variaciones de la propia historia. En la primera variación, el profesor activa su invento en una rueda de prensa, pero no viaja en el tiempo, sino que lo detiene y se queda atrapado en ese instante. En la segunda variación, ante la presión de los empresarios que sufragan su investigación, activa el cinturón, pero no vuelve. Entonces, se describe que en el futuro, de una columna brota la figura de un hombre, lo que da a entender que al materializarse tras el viaje, lo hizo dentro de un cuerpo sólido y con ello falleció.

Estas dos variaciones suponen dos versiones del propio cuento, distintas a la inicial, que exploran, también con el mismo cariz cómico, otras funestas consecuencias al viaje en el tiempo. De esta forma, Santos explota la misma idea en varias vertientes, lo que ofrece cierto aire de experimentación literaria. También hay que destacar que el presente relato está inspirado en “Los hombres que mataron a Mahoma” (“The Men Who Murdered Mohammed”), del estadounidense Alfred Bester, cuento publicado en 1958. La creación de Santos funcionaría a modo de respuesta de la de Bester, pero, aunque discrepe en la concepción del tiempo con el estadounidense, el español no alcanzará ni la calidad humorística ni la coherencia del americano.

La tercera sección del número 7 de *Anticipación*, aunque la califiquen como nueva

generación, no se diferencia mucho en edad a los anteriores, pero sí se dio el caso de que empezaron a escribir más tardíamente, con lo que su obra es más reducida. En ellos ya se observa un salto cualitativo frente a sus predecesores. Además, son escritores que han tenido acceso a obras del género más importantes, en especial gracias a la colección *Nebulae*, la editorial Minotauro y la revista argentina *Más Allá*, que ya se comentaron más arriba. Estos escritores brotaron junto al repentino auge que en esos años vivió el género en España y ya se indica de ellos incluso su capacidad para hacerse oír también en el ámbito internacional. Los autores incluidos en esta sección son Juan G. Atienza, Carlos Buiza, Francisco Lezcano Lezcano y Alfonso Álvarez Villar, siendo este último el único en estrenarse en las páginas de *Anticipación*. Por otra parte, el texto de Álvarez Villar aquí incluido fue seleccionado años más tarde por Domingo Santos para la antología *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982) como el texto más representativo de este autor. Por es emotivo, aunque este cuento sea previo a la fundación de *Nueva Dimensión*, se ha optado por seleccionarlo para un análisis más detallado al final de la presente investigación.

La pieza de Atienza, “¿Las abejas? Bah, unos bichitos...” (pp. 84-94), constituye un relato de invasión, pero más que alienígena, apícola, pues son enjambres de estos insectos los que se apoderan del gobierno del planeta. Lo curioso reside en que éste es el único cuento del volumen que recurre a una voz narradora homodiegética intradiegética. Así, el protagonista se convertirá en testigo y relator de los acontecimientos.

En el relato, lo que empieza como un fenómeno curioso, un enjambre de abejas que detiene su vuelo ante un semáforo en rojo en media calle, para continuar cuando la luz se torne verde, va, *in crescendo*, mostrando que estos insectos son más inteligentes de lo que en principio aparentan. Poco a poco van dando signos de aprendizaje, y realizarán tretas

para conseguir dejar a los hombres sin luz, ni agua, ni gas, ni abastecimiento de las ciudades, con lo que reinará el caos, hasta que caigan los diferentes gobiernos y que las abejas tomen el poder. De esta forma Atienza explora una vía humorística al invertir el orden jerárquico y colocar como animal superior a los humanos a un insecto inicialmente considerado inofensivo. La naturaleza cómica del cuento también destaca en las escenas del caos ante la ciudad desabastecida, puesto que Atienza en este punto no querrá explorar el lado sombrío de la naturaleza humana, como sí lo hicieron otros escritores en situaciones ficticias de similar desesperación, como las descritas por John Wyndham en *El día de los trífidos* (*The Day of the Trifids*, 1951).

Si bien la exposición narrativa es lineal, coincidiendo el tiempo de la fábula y del discurso, el uso del narrador-protagonista le permite a Atienza explorar las consecuencias de la conquista de los himenópteros a los ojos de un hombre normal, que ni siquiera tiene nombre -lo que refleja su condición de universalidad-, pero que opta por un ritmo de resumen para relatar la trepidante invasión apícola. Al margen de estos aspectos, el relato no presenta gran relación con el género, sino que se acerca más a un relato maravilloso basado en un presupuesto fantástico carente de cualquier tipo de explicación razonable, con lo que no cumple con la faceta cognitiva de la ciencia ficción.

Por su parte, Carlos Buiza aparece con el formidable relato de “Lapislázuli” (pp. 95-113), probablemente uno de los mejores del ejemplar. En la presentación del autor se indica que el presente cuento forma parte de un volumen que Buiza estaba componiendo por aquel entonces y que mantenía en común al protagonista, Lapislázuli, con lo que el título concreto de esta historia es “El niño y el zoo”. También por esa razón aparece inicialmente una presentación sobre el personaje unificador de los cuentos, en donde se describe su naturaleza, mediante la técnica del extrañamiento. Se trata de un ser que viaja

por la galaxia adquiriendo diferentes formas según los planetas que visita, y por ello aparecerá una enumeración en versalita de las diferentes materializaciones de LapislázuLi, en las cuales se puede observar que para el proceso de creación de vida alienígena, los autores del género parten de combinaciones de elementos de la fauna y la flora terrícola.

Respecto a “El niño y el zoo”, tenemos una historia relatada desde la perspectiva de un niño, lo que permite al narrador jugar con una visión del mundo alienígena sesgada y una dosificación de la información que vaya conduciendo hacia el desvelamiento final de la trama. Al comienzo, el niño Nalhai, habitante del planeta Arkish, se ha escapado de casa para colarse en el zoo, al que tanto le gusta ir. Pronto se entiende que se trata de un zoo especial, en el que hay animales de diferentes planetas, y cuidadores robóticos. Antes de culminar su huida de casa, Nalhai pasa a ver a sus inquilinos favoritos del zoo, los habladores, unos curiosos mamíferos peludos que tienen la capacidad de repetir los sonidos, lo que da una sensación de que estén hablando, aunque su conversación es ilógica. Al niño le atraen por el misterio de si dichos animales hablan realmente.

Mediante la introspección de la voz narradora en el hilo de los pensamientos del protagonista, irá apareciendo progresivamente su verdadera motivación. Nalhai tiene problemas en su vida, es un niño especial con un poder, pero es un semiazul, en un mundo verde, un bastardo, un mestizo condenado al ostracismo. No soporta la situación y ha acudido al zoo para terminar con su vida, pero antes pasa por la jaula de los habladores a despedirse. Su idea es dejarse morder por una naja real (el único elemento terrestre que aparece en el relato), pero cuando va a realizarlo, el ofidio se queda petrificado y el robot de casa encargado de cuidar al chico le rescata. Sin embargo, el androide, en vez de llevarlo al hogar, le devuelve a la jaula de los habladores, y allí Nalhai se encontrará con LapislázuLi, quien le relatará su verdadero origen, le enseñará su naturaleza azul y le

indicará cómo puede usar sus cualidades especiales, a saber, una especie de empatía animal, gracias a la cual percibía a los habladores como habladores y no como el equivalente a papagayos.

En medio de esta trama, se desprende la relevancia, en primer lugar, de la naturaleza del niño como individuo a caballo entre dos mundos, hijo de dos razas, lo que conlleva el rechazo por parte de los individuos puros. Con ello se realiza una crítica a las concepciones raciales de nuestro planeta, y al tabú del amor interracial. Por otra parte, también se mencionan casos de brutalidad animal, ejemplificados en el tratamiento que reciben los habladores. Además, este detalle aparece como una historia dentro de la historia, un detalle aparecido de la boca del niño.

Sobre la construcción del relato, resulta muy interesante destacar cómo, a pesar de situarse la acción en otro planeta, se producen constantemente descripciones de un modo de vida semejante al de nuestro planeta, como se observa en las descripciones de cotidianidad de Nalhai: escenas caseras, la vida en el colegio, los besos de su madre al acostarle... Estos elementos sirven de asidero con la realidad del lector, y reflejan el continuo juego de tensión-distensión que realiza la ciencia ficción en el discurso narrativo.

El siguiente cuento que aparece en el número 7 de *Anticipación* supone una vuelta hacia la ciencia ficción humorística, de nuevo en la mano de P. G. M. Calín, quien estudia ahora una nueva faceta de la comedia en “A la luz de las tres lunas” (pp. 114-115). Aquí busca el humor mediante un léxico inventado, propio para referirse a un mundo alienígena, pero que en el fondo sólo está describiendo un cortejo de dos seres, 98pOÑ, y MNBV, que, al margen de los neologismos, bien podrían ser humanos: “¡Eso se lo dirás a todas las betelguesianas!” (p. 114).

El sarcasmo final del relato ya supera la faceta lingüística, puesto que el hombre, ante las múltiples peticiones de la mujer, termina por cansarse y decide reproducirse partenogénicamente, dejando a la betelguesiana sola, que llora una gota de miel de su único ojo frontal. Y, para colmo, llega el remate de la voz narradora: “Las tres lunas miraban todo aquello sin entender ni jota...” (p. 115). Se percibe de esta forma la capacidad humorística que puede tener el proceso de extrañamiento de la ciencia ficción.

Mayor relación con el género presenta el relato “El anti” (pp. 116-121), de Francisco Lezcano Lezcano. Aquí el tema central será la religión, y en muchos detalles se observarán, en especial en la primera parte, claras analogías con pasajes del Nuevo Testamento sobre la juventud de Jesús y sus discrepancias en la Sinagoga con los maestros. Todos los nombres están cambiados, incluso algunas descripciones, buscando el extrañamiento de este otro mundo, pero se sobreentienden los parecidos. Por ejemplo, Gran Orbe se puede comprender como un cargo eclesiástico, algo similar a un sumo sacerdote.

El cuento narra cómo en otro planeta un niño, Machito Vilvi, predica, en contra de las creencias religiosas dominantes, que en los puntitos del cielo hay mundos habitables y que no es el hogar de los difuntos. A causa de ello, el Gran Orbe advierte a la familia de la blasfemia del joven y su consideración de «Anti», pero finalmente opta por imponerle el castigo. En una ceremonia pública, arrojan al chico a una fosa llena de gusanos carnívoros y a los padres les marcan para toda la vida con fuego. Mientras se cumple la ceremonia, en otro lugar del planeta aterrizan dos astronautas humanos que toman como rehén a un nativo para estudiarlo.

En esta simultaneidad de acciones, incluye el autor la ironía del relato, puesto que mientras castigan al chico por difundir una hipótesis que se estaba corroborando a los ojos

de los nativos, es el religioso quien obliga a los fieles a cerrar los ojos y defiende la imposición de las creencias religiosas sobre evidencias científicas. He ahí la crítica a la religión como modelo de tradición en contra del progreso y del conocimiento, idea que se corrobora con la sentencia final del relato: “La multitud se fue. El gran Orbe descendió por la escalinata de cristal, sintiéndose feliz de haber contribuido a cimentar y sostener la verdad” (p. 121).

Finalmente, la cuarta sección de este séptimo volumen de *Anticipación*, “Las nuevas promesas”, sólo incluirá dos relatos: “El escaparate” (pp. 136-139), del guionista de televisión Juan Tébar; y “Un olor a mundo” (pp. 140-144), del famoso cineasta José Luis Garci. Lo llamativo fue que la última sección se componía de más ejemplos que los dos presentes de Juan Tébar y José Luis Garci, pues también debían haber aparecido las firmas de Ángel Torres Quesada, R. de Benito, Santiago Martín Subirats, Sebastián Martínez y el dúo madre e hijo compuesto por María Guera y Arturo Mengotti, tal y como explicita en su tesis Carlos Saiz Cidoncha:

Vigil y Santos advirtieron con indignación que la antología había sido mutilada por los responsables de Ferma, suprimiéndose de la última sección todos los relatos excepto los correspondientes a sus dos primeros autores. Al decírseles que eso se había hecho «por razones comerciales», Santos y Vigil abandonaron la publicación, que sin ellos desapareció (Saiz Cidoncha, 1988: 278).

Las críticas concretas de los dos responsables mencionadas por Cidoncha aparecen en concreto dentro de *Nueva Dimensión*, en cuyo número 2 advierten esta amputación del volumen, que calificaron de “atentado literario”. Por su parte, Alfonso Merelo advirtió

que, posteriormente, parte de ese material que quedó inédito lo recuperaría Domingo Santos para las páginas de *Nueva Dimensión* (Merelo, 2002: 404).

De los dos cuentos presentes en esta última sección del número 7 de *Anticipación*, el de Juan Tébar narra una historia que no parece muy relacionada con el género, a excepción de una serie de detalles que posibilita atisbar un tiempo futuro, como que los trabajadores trabajan para “alimentar al Supercerebro” (p. 138), o que una empresa se llame Artículos Extraterrestres S. A., o que nombren a unas viviendas como n° H. 47596. Al margen de esta presentación más realista, cercana a la realidad del autor, el relato sí presenta una idea sumamente prospectiva, dado que desarrolla un mundo ficcional donde una actividad de ocio propuesta a los trabajadores es la de mirar a los ricos a través de un escaparate e, incluso, en días concretos descargar su ira contra ellos. Así los ricos se convierten en una cabeza de turco de otros posibles problemas sociales, y el escaparate constituye un escudo indestructible que aplaca las iras de la injusticia social, pero no sólo eso, sino que el escaparate también reflejará la barrera de incompreensión entre dos mundos, el de la carencia y el de la abundancia, dos mundos eternamente presentes y enfrentados por la desigualdad. Desde luego, no hay que olvidar que funciona a modo de ventana, de la misma manera que lo hace la prensa rosa en la actualidad, como un equivalente del televisor, pues a través de él miran los pobres el comportamiento de los ricos.

Dicha idea será presentada de forma progresiva, en fragmentos donde dominen los diálogos de muchos individuos, lo que no denota un protagonista definido en el relato, sino más bien una cualidad de cuento coral, a la que siguen enumeraciones de los personajes que sirven para representar casos particulares a partir de breves pinceladas, bien del mundo de los ricos, bien del mundo de los pobres. Así hasta que se declara en la



conversación de los ricos, en el tercer fragmento, que deben estar en el salón, tras el escaparate, hasta que los pobres se marchen, es decir, que los ricos no tienen libertad para cesar la actuación mientras quede público. Pero la idea concreta del relato aparece explicitada casi al final, en un fragmento que adopta el discurso publicitario, y que cita el programa ofrecido a los trabajadores: “Todos son RICOS, ricos que no trabajan, que viven en el ocio y para el ocio, enemigos vuestros. PODÉIS ODIARLOS. LOS VIERNES, a la hora de la cena, ESTÁ PERMITIDO TIRAR PIEDRAS Y FORZAR EL ESCAPARATE. El Gobierno os los ofrece para satisfacer vuestras ansias de justicia”<sup>44</sup> (p. 139).

Con respecto al relato de José Luis Garci, “Un olor a mundo”, se refleja la admiración que el cineasta tenía por la obra de Ray Bradbury y que fue uno de los elementos que, durante esos años, le acercó al género, hasta el punto de escribir en 1971 un ensayo sobre el autor estadounidense titulado *Ray Bradbury, humanista del futuro*<sup>45</sup>. En el relato se narra cómo llega una nave, sin forma definida, al amanecer de un día de verano, a recoger a un hombre que ha sido elegido. Allí encuentra a los hombres trabajando en el campo, menos uno, que cuando todos descansan con sus parejas, él está sólo y no duerme, sino que se ensueña con cosas fantásticas y maravillosas. A ése es al que recogen los extraterrestres, quienes le consideran un hombre bueno. Pero tras una elipsis tipográfica, aparece un último fragmento, a modo de conclusión, donde se describe otro mundo totalmente distinto, más moderno, donde la gente lee el periódico y aparece la noticia de la llegada de otro hombre bueno, y Henoc, el primer hombre que llegó, llora de felicidad y todos cantan el *Aleluya*, de Händel. El relato jugará, estilísticamente, con un registro lírico cimentado en la repetición:

---

44 En versalita en el original

45 Este ensayo fue reseñado en *Nueva Dimensión* por el crítico Carlo Frabetti (ND 28: 133-134).

Era el calor árido, pegajoso, que trituraba las gargantas hasta que eran regadas mil veces, para volver luego a triturarlas; era el calor del verano. Y el aire del verano, con su sabor tibio y dulce. Y el sol del verano, un disco completamente blanco, con sus rayos compactos, perfectamente paralelos y cegadores. Y la claridad del verano, que penetraba en las paredes, y en las camas, y hasta en el fondo de los ríos (p. 140).

Pero también recurrirá al extrañamiento para describir la actitud de los alienígenas, haciendo confundir sus voces, planteando su inexistencia tras haber hablado, variándoles de formas contrarias entre sí, etc. Este juego de confusión se contrapone a las imágenes de idealización de la vida en el campo, con el trabajo y las canciones de los jornaleros. De este modo, tanto en Garci como en Tébar se observa ya, más que la práctica del género autoconsciente, una pretensión de realizar literatura, donde jugar con los elementos de la narración.

Visto en su totalidad, la presentación cronológica del volumen siete permite apreciar la progresiva madurez del género, en la cual, cada generación va consiguiendo progresar un paso más hacia el cultivo de una ciencia ficción de mayor hondura literaria, es decir, que además de la idea que rija la creación del cuento, los autores cuiden también el estilo, los personajes, la disposición de la información y las voces narradoras. También hay que tener en consideración que los autores más recientes habían tenido acceso a nuevas traducciones de obras de escritores estadounidenses más modernos, hasta el punto de que en la presentación a Juan Tébar, ya se indique su predilección por los autores de la Nueva Ola. Pero, principalmente, todos ellos configuran el panorama histórico de la ciencia ficción española existente antes de la aparición de *Nueva Dimensión*.



**IV. *NUEVA DIMENSIÓN:***  
**LA REVISTA ESPAÑOLA**  
**DE CIENCIA FICCIÓN Y FANTASÍA**



#### 4-. *Nueva Dimensión*: la revista española de ciencia ficción y fantasía.

##### 4.1. Creación, estructura y etapas.

La supresión de la revista *Anticipación* dejó a Santos y a Vigil, sus dos responsables, huérfanos, con mucho trabajo realizado y varios proyectos en suspenso. Por ello, tras un año de experiencia en la edición de revistas, ambos decidieron que dicha labor en *Anticipación*, bajo el control de la editorial Ferma, no debía perderse. En sus manos tenían una lista de contactos en distintos países mediante la cual habían establecido comunicación con un amplia red de autores, editores, corresponsales y amigos. Los dos quisieron, pues, continuar el proyecto, pero esta vez de forma independiente, sin mediación de autoridades superiores que coartasen su actividad.

Para ese fin, decidieron unirse a un tercer candidato con experiencia en contabilidad, amigo de Vigil, Sebastián Martínez, “un aficionado como él a la ciencia ficción (sólo anglosajona, por supuesto) y miembro de la *Asociación Astronómica Aster*, un hombre tan optimista que tenía instalado un telescopio en la terraza de la casa donde vivía” (Santos, 2011). Aunque reticente, finalmente cedió a la propuesta y quedó configurado el triunvirato<sup>46</sup> responsable de *Nueva Dimensión*.

Respecto a la editorial, optaron por el nombre de Dronte, en honor al extinto pájaro Dodo, lo que da muestra de la poca fe que tenían al principio en la duración del proyecto, aunque el tiempo les mostraría que su labor sería mucho más longeva de lo que entonces creían. Pero, además, *Dronte* fue uno de los primeros *fanzines* editados por Luis Vigil, por

---

<sup>46</sup> En realidad, este fue el apodo que les pusieron los aficionados españoles de la época, aunque ellos también llegaron a utilizarlo en más de una ocasión para referirse a sí mismos.

lo que había una significación especial con ese nombre. Después, sortearon con pajitas quién sería el editor «oficial» y le tocó a Sebastián Martínez, cuyo nombre aparecería siempre como responsable de la empresa editorial hasta que Santos asumió la dirección de la revista años más tarde.

Otro asunto a solventar fue el requerimiento legal que había provocado la transformación de *Anticipación* de una revista a una antología seriada: la necesidad impuesta por la conocida Ley Fraga de situar al frente de una publicación periódica a un director periodista. Para ello, consiguieron el apoyo de J. M. Armengou, periodista, conocido de Santos, Vigil y Martínez, y especializado en divulgación científica, que estuvo dispuesto a asumir el cargo de director responsable a un precio razonable -desde al aprobación de la Ley Fraga todos los periodistas habían subido sus tarifas de colaboración enormemente-, y sin mediar en la confección de los ejemplares.

Ahora tocaba el bautizo de la criatura en proyecto, es decir, cómo llamar a la revista. En primera instancia, al trío le gustó el nombre de *Sol 3*, pero el periódico *El Sol*, que ya en aquél entonces hacía decenios que no se publicaba, aún mantenía vigente el registro de su nombre. De todas las demás propuestas que tenían en la lista, finalmente sólo se aceptó en el registro el de *Nueva Dimensión*, que inicialmente no era muy del gusto de los responsables.

El principal apartado, y el más importante, que estaba fuera de nuestro alcance era la distribución. Yo había entablado hacía un tiempo relación con el propietario de Editorial Pomaire, que por aquel entonces estaba ordeñando editorialmente a conciencia las ubres del fenómeno platillos volantes, y erigidos en triunvirato fuimos a verle a su domicilio, un chalet en las afueras de Barcelona, para hacerle una petición: que distribuyera a través de su

editorial nuestra futura revista. Examinó nuestro proyecto, hizo algunas observaciones, puso algunas condiciones, entre ellas la más importante su formato —cuadrado, exigió, estilo *Planète*, la famosa revista de Pauwels y Bergier que por aquel tiempo hacía furor en Sudamérica—, y finalmente llegamos a un acuerdo (Santos, 2011).

Por tanto, el formato inicial que tuvo *Nueva Dimensión* venía determinado de antemano por el requisito de José Manuel Vergara, el propietario de Pomaire, y se adoptó como posibilidad comercial, ya que su parecido con la francesa *Planète*, a la que el trío editor ya admiraba y tenía como uno de sus modelos, podía abrirles la puerta del mercado hispanoamericano, lo que permitiría atractivas ventajas económicas. Con dicho formato salió a la calle hasta el número 109, de febrero de 1979, momento en que, al asumir el cargo de director Domingo Santos, optó por reestructurar la revista, entre cuyas medidas aprobó la modificación de las dimensiones de *Nueva Dimensión* para ahorrar cortes de impresión, como se explicará más adelante.

Aun así, en ese punto no terminaron los preparativos previos a la aparición en los kioscos de la criatura en ciernes. Antes de culminar la gestación, los tres responsables se propusieron consultar a todos los aficionados posibles sobre los futuros contenidos y estructura que tendría *Nueva Dimensión*. Para ello, se realizaron unas reuniones en Barcelona y Madrid. La primera, celebrada en la capital la noche del 9 al 10 de diciembre de 1967, en el mesón “*Las cuevas del Arriero*” de la calle Atocha, fue probablemente la más determinante porque reunió por primera vez a varios escritores y aficionados destacados del género en el momento, lo que provocó que después, uno de sus asistentes, Carlos Buiza, al reseñar el acto para *Nueva Dimensión*, le otorgase el apelativo de



«miniconvención» (ND 1: 162-163)<sup>47</sup>. En opinión de Carlos Saiz Cidoncha, este acto puede considerarse el inicio del movimiento asociacionista de la ciencia ficción española (Saiz Cidoncha, 1988: 279-280).

Entre los asistentes a la reunión, diecisiete en total, destacan Carlos Buiza, Mercedes Valcárcel (luego esposa del anterior), Francisco Valverde Torné, Francisco Lezcano, Alfonso Álvarez Villar, Carlo Frabetti, José Luis Garci, José Luis Martínez Montalbán, Juan Tébar y Arturo Mengotti. A ellos hay que añadir quienes asistieron a título de observadores, entre ellos Teresa Díaz, Francisco Sánchez, o Gerardo Bustillo. La mayor parte de la conversación la ocupó el enfoque que tendría *Nueva Dimensión*. Allí se ofrecieron a los dos responsables que acudieron a Madrid consejos para evitar el tedio y la rutina, así como para reducir la labor que supondría editar una revista, tarea más ardua que el mantenimiento de una colección de libros. También se determinaron algunos de los principios editoriales que tendría después la revista, al menos, en su primera época, como la selección de textos al margen de nacionalidades, la inclusión de secciones de información y ensayos, una particular atención a la naciente escuela española de ciencia ficción, o la pretensión de introducir paulatinamente en nuestro país el movimiento literario de la «Nueva Ola», que en el momento supuso una gran innovación dentro del ambiente fictocientífico anglosajón.

Como ya se ha aludido con anterioridad, este movimiento literario aglutinó a una serie de escritores que pretendieron un proceso de renovación de la ciencia ficción, mediante una ampliación de sus fronteras tanto temática, como formal. En el ámbito

---

<sup>47</sup> Para favorecer la citación de los contenidos de la revista, se ha optado por privilegiar su ubicación dentro del ejemplar concreto en detrimento de quien fuese responsable de ese texto. Esta idea se debe a que en muchas ocasiones, los contenidos citados carecían de un autor o responsable determinado, y porque favorece su posterior consulta dentro de los números de la revista. En ese sentido, en primer lugar aparece ND, acrónimo con el que los aficionados denominan comúnmente a la mítica revista española de ciencia ficción; en segundo lugar el número de la revista en cuestión, y finalmente las páginas donde aparece la información o cita a la que se hace referencia.

temático la novedad consistió en la sustitución de las llamadas Ciencia Exactas por las Humanidades. Ahora serán la Antropología, Sociología y Psicología las ciencias que permitan a los escritores generar mundos ficcionales moralmente ambiguos donde explorar sociedades imaginarias hasta sus consecuencias más aberrantes (Moreno, 2010a: 375). Por otro lado, formalmente también planteaban cambios, buscados mediante la ruptura de tabús políticos, sociales, raciales y sexuales, el uso de jergas, renovaciones estilísticas, discordancias entre el orden cronológico de la historia y el del discurso, introspección en los personajes, etc.

Como fecha clave del movimiento se propone el momento en que, en 1964, un joven Michael Moorcock ocupó el cargo de director de la revista inglesa *New Worlds*, y apostó por publicar a autores decididos, innovadores, que trataran argumentos y personajes considerados en la época como políticamente incorrectos, mediante planteamientos experimentales. Se planteó así una ruptura frente al estilo de los autores de la Edad Dorada, que fueron en su mayoría científicos que adquirieron notable pericia narrativa, pero sin extensa formación literaria. En contraposición, los escritores de la Nueva Ola ahondaron en el género para revelar, desde posturas literarias de mayor calidad, las dudas sobre la existencia y los valores humanos. Por ello, se decantarían por el uso de *nova* relacionados con discusiones gnoseológicas, antropológicas y filosóficas de la postmodernidad (Csicsery-Ronay, 2008: 69-70). En este movimiento se insertan escritores como J. G. Ballard, Brian Aldiss, Thomas Disch o Christopher Priest en Inglaterra. A ellos les siguen en Estados Unidos Harlan Ellison, su principal defensor, la labor editorial de Judith Merril, y las creaciones de escritores como Phillip K. Dick, Roger Zelazny, Norman Spinrad o Robert Silverberg.

Son años en que la ciencia ficción se volvió indicativa de acontecimientos de la

realidad, como el desarrollo de la carrera espacial o el progreso tecnológico, junto a procesos sociales como los derechos civiles, la liberación de la mujer y el orgullo gay. Además, al lado del movimiento literario, también en esa década y en los comienzos de los setenta aparecen nuevos estudios y definiciones del género, así como el inicio de la organización académica, con la fundación de la Science Fiction Research Association en 1970 (Bould y Vingt, 2012: 103-106). En relación a estos sucesos, la principal reivindicación de estos escritores se centró en una preocupación crítica y profesional sobre el posicionamiento cultural de la ciencia ficción. “The differences between the New Wave and the old guard were most commonly drawn (by both sides) as being a divide over sf’s relation to the mainstream” (Merrick, 2009: 102).

Se buscaba entonces una huida de la concepción de gueto adoptando perspectivas narrativas más modernas que se aprecian en las antologías de Ellison de *Visiones peligrosas* (*Dangerous Visions*, 1967), o en novelas como *Crash* (1973), de Ballard, *Babel-17* (1966), de Delany, *Incordie a Jack Barron* (*Bug Jack Barron*, 1969), de Spinrad, o *Muero por dentro* (*Dying inside*, 1972), de Silverberg, entre otras. Muchas de estas obras no serían publicadas en España hasta el *boom* editorial de la ciencia ficción que comienza en 1975, del que se hablará más adelante. Aún así, desde *Nueva Dimensión*, al menos al principio, sí pretendieron poner en conocimiento del lector español este movimiento literario. Prueba fidedigna de ello es el artículo de Marcial Souto Tizón “La nueva ciencia ficción” (ND 3: 145-146).

Retornando de nuevo al proceso constituyente de *Nueva Dimensión* y a los encuentros previos que mantuvo el triunvirato con otros aficionados para establecer una futura línea editorial para la revista, encontramos que la otra reunión, también aparecida entre las noticias de *Nueva Dimensión* (ND 2: 163), tuvo lugar el 27 de enero de 1968 en

los sótanos de la cervecería Lesseps y a ella asistieron Enrique Torres (Enrich), Alfonso Figueras, Carlos Giménez, Esteban Maroto y José Escolano como sector artístico, el poeta Martín Subirats, el trío responsable de la futura revista, el que sería su periodista director, J. M. Armengou, los dos publicistas Jordi Prat y Andreu Romá Parra, y el traductor Octavi Piulats. Todo el encuentro giró en torno a la futura publicación, lo que hizo al acto parecerse más bien a una reunión de trabajo. La relevancia de este encuentro residió en el contacto establecido con el grupo de ilustradores que ofrecerían sus trabajos a *Nueva Dimensión*, constituyendo uno de sus signos de identificación. Por tanto, ya desde el principio se trabajaría en la revista por la difusión de la labor de los dibujantes españoles.

Desde luego, como clara Rafael Osuna, “la revista trata, por definición, de crear para sí una red de comunicación humana. No es la revista un depósito muerto donde se almacenan textos olvidados, sino las ruinas arqueológicas sobrevivientes hoy a un organismo que estuvo sociológicamente vivo” (2004: 41). Por esa razón, esas reuniones sirvieron principalmente para configurar una red de contactos con la que poder confeccionar los contenidos de la futura revista. Hacia ese fin, muchos de sus asistentes fueron integrándose en el organigrama de *Nueva Dimensión* en alguno de sus apartados. Sin embargo, el cuadro técnico de la revista, aunque en un principio incluyó diferentes cargos, poco a poco fue testigo de que la situación económica de Dronte nunca resultó boyante, por lo que ninguna colaboración recibió remuneración económica alguna, y el organigrama tendió hacia una paulatina simplificación y reducción de puestos.

Las secciones permanentes en el cuadro técnico serán la de los fundadores, es decir, el trío editor (Martínez, Vigil y Santos), la de director periodista (hasta la derogación de la Ley Fraga en la democracia mediante el Real Decreto-Ley 24/1977, del 1 de abril), la de director artístico (Enrique Torres), la de ilustradores (menos en los últimos años), la de

colaboradores y la de corresponsales. Precisamente en las dos últimas oscilará más la nómina de sus miembros. La curiosidad es que los integrantes en estos apartados del organigrama que habitualmente constituyen el grupo externo de una revista, en el caso de *Nueva Dimensión*, dada la tendencia del aficionado a integrarse en agrupaciones, sí mantienen una interrelación estrecha, lo que permite mayor cohesión y conocimiento del todo.

Aunque pueda parecer a estas alturas una obviedad, es necesario destacar que, en el caso de *Nueva Dimensión*, el carácter unitario propio de la naturaleza de las revistas literarias viene claramente determinado por los géneros literarios en los que se especializa. El criterio unificador, por tanto, aparece impuesto por una estética concreta: la ciencia ficción y la fantasía, dentro de la cual, en un carácter más extenso que el que se ha seguido para definirla en esta investigación, incluye tanto lo fantástico como lo maravilloso.

En este sentido, *Nueva Dimensión* debe gran parte de su identidad editorial a la tarea que habían acometido Santos y Vigil en *Anticipación*. Por ese motivo, los objetivos variaban poco en ambas publicaciones: a) dignificar el género, que en aquél entonces tenía entre la población lectora en general una visión peyorativa que llevaba a que lo considerasen como infraliteratura; b) el material principal son cuentos; c) se pretendía dar a conocer al público español material inédito; d) se potenciaba la cantera de autores nacionales; e) se buscaba una visión internacional, dar a conocer escuelas del género de otras nacionalidades, sin menosprecio alguno; d) se publicaban artículos y ensayos sobre el género; f) se incluía una sección de noticias que trajese al aficionado todas las novedades editoriales, cinematográficas y acontecimientos relevantes ocurridos en el *fandom* internacional; g) se publicaban cartas al director, una sección con la que propiciar

el contacto con los lectores y favorecer el asociacionismo, y que era clásica en las revistas de ciencia ficción anglosajonas.

En lo referente a la disposición de *Nueva Dimensión*, aclara Julián Díez que la revista “desde el primer número presentó una estructura que conservó hasta su desaparición [...]: muchos relatos, ocasionales obras gráficas (portofolios o cómics), algunos artículos, crítica de libros, noticias y correo” (Díez, 1998a: 22). Por esa razón, se dividían sus contenidos en dos secciones: «Hoy» y «Mañana». La primera conecta a la revista con su momento histórico. Permite hoy en día, a través de la perspectiva histórica, observar el panorama de la ciencia ficción internacional en aquellos años, es decir, se convierte en testigo de las circunstancias vitales del género en un momento y lugar determinado, principalmente la ciencia ficción en la España de los años setenta.

Por esa razón, por un lado se incluían aquí los editoriales, en los que “la revista ejecuta su función reflexiva y comentadora estableciendo los parámetros de su tendencia e ideario” (Osuna, 2004: 61). Por ello, siempre situados al frente de cada número, constataban opiniones de los responsables sobre diversos asuntos relacionados de una u otra forma con la ciencia ficción. Por otra parte, en «Hoy» aparecían al final de cada número tres apartados que se dedicaban, respectivamente, a los artículos y críticas («Se Piensa»), noticias («Se Dice») y a las cartas al director («Se Escribe»). Gracias a estos tres bloques, *Nueva Dimensión* adquirió gran popularidad y fama entre los lectores debido al color verde de sus hojas -ese “verde follaje”, como lo calificó un aficionado, Ramón Cordon, en una carta de «Se Escribe» (ND 2: 165)-, las cuales muchos aficionados han declarado que eran lo primero que devoraban al comprar el ejemplar de la revista.

Como se verá, esta sección fue sufriendo irregularidades en su aparición según problemas económicos o circunstancias personales del trío editor, que provocaron que

pasaran a imprimirse en tinta verde durante una época intermedia, o desaparecieran temporalmente, y en la etapa final de *Nueva Dimensión*, dejaran de ser verdes para siempre. Aun así, la más relevante de todas fue la sección de correspondencia, puesto que a través de ella se puede conocer el coloquio entre lectores, autores y responsables de la revista. Es un medio de comunicación importante, que en el caso de la ciencia ficción confecciona el *fandom*. También se convierte en un documento histórico relevante el apartado de noticias al incorporar comentarios y anotaciones sobre la vida literaria, lo que acercó a *Nueva Dimensión* hacia el periodismo, aunque aquí especializado en el ámbito centralizador de los contenidos de la revista: la ciencia ficción y la fantasía.

La otra gran sección, «Mañana», era la que contenía las creaciones literarias, casi siempre cuentos, que a veces intentaron agrupar en secciones concretas, como los «cuentos de choque», cercanos al concepto de microrrelato, «*fanzone*», un relato proveniente de una publicación de aficionados, o «clásico», donde rescatar del olvido cuentos de algún escritor casi siempre anterior a que Hugo Gernsback fundase *Amazing Stories* y acuñara el vocablo ciencia ficción. El problema es que, según avanzó la vida de la revista, estas secciones concretas fueron desapareciendo o apareciendo de tanto en tanto. Por otro lado, ocasionalmente dieron cabida dentro de *Nueva Dimensión* a novelas cortas y en alguna ocasión específica y menos frecuente a novelas completas, como se observa en el número especial 50, de octubre de 1973, que incluye *A vuestros cuerpos dispersos* (*To Your Scattered Bodies Go*, 1966), de Philip José Farmer, o en el 101, de junio de 1978, donde vio la luz la obra de Jules Verne *El eterno Adán* (*L'Eternel Adam*, 1910).

Lo destacado de esta segunda gran sección es que, a pesar de promover la obra cuentística de muchos escritores autóctonos de ciencia ficción, la mayor parte de su

contenido se completó con material foráneo. En ese sentido, como aclara Yolanda Molina-Gavilán:

La ciencia ficción ha sido tanto en España como en Latinoamérica un género de importación cuando no de adaptación, tal como lo han sido otros tipos de literatura popular como la detectivesca o la de viajes. Los modelos tradicionales han sido extranjeros, sobre todo los norteamericanos, y la producción autóctona escasa. Para llenar este vacío y colmar al mismo tiempo la sed de los lectores por este tipo de literatura, se ha traducido sin descanso, práctica que ha tenido consecuencias insospechadas en el desarrollo del género en los países hispanohablantes (Molina-Gavilán, 2002: 17-18).

Por ese motivo, tuvo mucho peso en *Nueva Dimensión* la labor traductora. La traducción supondrá una actividad en esta revista con la cual se dio a conocer la dinámica cultural externa a nuestras fronteras. *Nueva Dimensión*, por una parte, fue testigo de las diferentes tendencias principales que vivió el género en esos años, siempre provenientes del ámbito anglosajón. No obstante, la revista tampoco tuvo un marcado carácter actual en sus contenidos literarios y constituyó, en algunos casos, la única forma de acercarse, en castellano, a la obra de varios autores de ciencia ficción que, siendo escasa, sí obtuvo cierta relevancia dentro de la historia del género, como Arthur Sellings o Chad Oliver. Por otra parte, dado el carácter internacional de *Nueva Dimensión*, siempre que pudieron, sus responsables publicaron, aunque en menor medida, relatos de autores de nacionalidades muy diversas como rusos, alemanes, franceses, italianos, rumanos o japoneses.

Generalmente, este material extranjero fue una reimpresión de textos, es decir, entre las páginas de la revista no aparecen textos originales, exceptuando los escritos



inicialmente en español, sino que adquirirían los derechos de publicación de otras editoriales. El trío editor, siempre que pudo, notificó el préstamo, informando del año inicial de aparición y del *copyright* concreto. Además, se justificaba su inclusión en *Nueva Dimensión* bien mediante la biografía del autor, bien mediante la relevancia del escrito para el aficionado, en breve aclaración introductoria.

Al margen de las dos grandes secciones de «Hoy» y «Mañana», otra faceta que caracterizó enormemente a *Nueva Dimensión* fue su discurso artístico, pues en la revista, menos en la última etapa, era norma ilustrar al menos los relatos más extensos del número, tal y como se venía haciendo en casi todas las revistas anglosajonas de ciencia ficción. Las ilustraciones presentaron una conjugación interesante entre literatura y dibujo, ya que ejecutaban su talento en consonancia con el tema concreto del texto. Principalmente, se trató de un discurso artístico subordinado, pues se incluía para traducir a términos visuales el discurso literario. Como aclara Rafael Osuna:

La obra de arte vigoriza lo que el texto lingüístico cuenta o sustituye algo que debería existir en la textualidad lingüística mediante la creación de los géneros artísticos, que comprenden la figura humana (cuerpos, retratos, autorretratos, desnudos, escenas), el paisaje (urbano, marino, campestre), la realidad objetual, la realidad abstracta y la figura zoomórfica, sean símbolos, imaginados o reales los sujetos y objetos representados (2004: 83).

Sin embargo, también poseerá el discurso artístico una dimensión propia en las dos secciones que de vez en cuando se incluían en *Nueva Dimensión*: los cómics o historietas gráficas, y la sección llamada «Portofolio»<sup>48</sup>, destinada a difundir la labor ilustradora de

---

48 No se trata de un error de transcripción, sino que ese es el verdadero nombre de la sección.

famosos dibujantes, casi siempre del mundo anglosajón, como Virgil Finlay (ND 128: 53-76) o Frank Kellys Freas (ND 120: 71-88). Dentro de esta faceta artística, no todo el material provenía de publicaciones extranjeras, sino que la revista promocionó incesantemente la cantera nacional de dibujantes, para lo cual se rodeó de un nutrido elenco de colaboradores artísticos, el cual fue creciendo paulatinamente hasta rondar la decena, como se ve en el organigrama del número 97, de enero-febrero de 1978: Rafael Aura, José María Beá, Ramón de la Fuente, Carlos Giménez, Estaban Maroto, Xavier Musquera, Carlos Romeu y Adolfo Usero Abellán. Algunos de ellos, en parte gracias al impulso de *Nueva Dimensión*, consiguieron una gran repercusión en el momento, como Carlos Giménez, uno de los renovadores del cómic español en los setenta, y Carlos Romeu, creador del personaje de Miguelito, que apareció durante años en el periódico *El País*.

Con estas características, hasta su desaparición en 1983, *Nueva Dimensión* pervivió en el mercado durante 15 años, en los que alcanzó un total de 148 números y 12 ejemplares extra. Además, la revista obtuvo galardones internacionales como el “Special award to *Nueva Dimensión* for excellence in science fiction magazine production”, otorgado en la 30ª Convención Mundial de Ciencia Ficción celebrada en Los Ángeles en 1972 (ND 37: 7), y el “Specialized Professional Magazine” en la Eurocon I, celebrada en Trieste el mismo año (ND 36: 128). En realidad, como siempre ha destacado uno de sus tres responsables, Domingo Santos, *Nueva Dimensión* “no fue nunca un negocio, y tampoco fue planteado en ningún momento como tal: era la expresión de los deseos de un grupo de personas -no solamente sus tres máximos responsables, sino toda una pléyade de colaboradores- de dar a conocer y difundir la ciencia ficción en España” (2002: 424-425).

En sus quince años de vida, se pueden establecer dos grandes momentos en relación

con la historia de España durante esos años. El primer periodo tuvo lugar bajo el final de la dictadura franquista, donde *Nueva Dimensión* tuvo que convivir con la censura y la apodada Ley Fraga de 1966. En este tiempo, *Nueva Dimensión*, a pesar de tratarse de una revista de ciencia ficción de escaso tiraje y público, tuvo que lidiar con la situación, e incluso en un momento concreto la censura estuvo a puto de hundir a la revista. La segunda gran etapa fue el periodo de transición hacia un estado democrático. Se abre en el país un proceso de democratización que produjo un crecimiento de libertades, y entre ellas, de la libertad de expresión, que permitió a los responsables de *Nueva Dimensión* una mayor apertura temática y una pretensión de ruptura de tabús morales impuestos por el régimen anterior. Por otro lado, este segundo gran periodo está marcado principalmente por las consecuencias de la crisis del petróleo, que provocaron, en concreto en el mundo editorial español, una constante inflación que agravó progresivamente la siempre difícil situación económica de *Nueva Dimensión*.

Al margen de algunas crónicas realizadas en diversas publicaciones por los responsables de *Nueva Dimensión*, como la de Domingo Santos en *La ciencia ficción española* (2002), o de libros que la homenajean, como el reciente *Recordando Nueva Dimensión* (2012), la única visión crítica con afán globalizador que se haya intentado trazar sobre la revista proviene del crítico español de ciencia ficción Julián Díez (1998a). En este pequeño artículo, aparecido en la revista, más próxima en el tiempo, *Gigamesh*, además de un sintético análisis donde destaca cuentos y puntúa cada número, Díez divide la vida de *Nueva Dimensión* en cinco periodos:

- 1- Del nacimiento al número 20, con contenidos de carácter vanguardista: relatos europeos, experimentos poéticos o noticias sobre artes paralelas.

2- Letargo, del número 20 al 50, donde las páginas verdes -la sección «Hoy»- se vuelven irregulares y muchos contenidos son reproducciones de antologías estadounidenses. Además, la revista se vuelve mensual y alterna los números habituales con otros monográficos, centrados en temáticas concretas.

3- Primera etapa de plenitud, a partir del éxito del número cincuenta, un número especial de celebración en el que se ofreció por primera vez en español la famosa novela de Philip José Farmer *A vuestros cuerpos dispersos* (*To Your Scattered Bodies Go*, 1971). Poco a poco la revista se profesionaliza y elimina los monográficos. Es la etapa que contiene el nivel más elevado de contenidos.

4- Marcada por una segunda crisis, la estafa del distribuidor Disedit. Este momento comprende los números del 87 al número 107. Los contenidos siguen siendo buenos, pero se nota cierto desánimo e incluso durante un periodo dos aficionados, Carlos Saiz Cidoncha y Augusto Uribe, dirigieron la revista.

5- Segunda etapa de plenitud: la era Santos. Domingo Santos, uno de los tres creadores de la revista, asume la dirección de la misma, cambia el formato e institucionaliza la sección de crítica de libros.

Por mi parte, discrepo ligeramente con Díez y plantearé el análisis de los contenidos de la revista española de ciencia ficción en cuatro etapas, que no difieren en exceso con la clasificación explicada, excepto que la tercera etapa queda incluida entre la segunda y la cuarta. Las justificaciones residen principalmente en los editoriales, menos en el transcurso de la primera a la segunda etapa, que queda argumentado a través de la primera transformación de la revista, cuando se notificó mediante un aviso a los lectores la

modificación y *Nueva Dimensión* pasó a una periodicidad mensual, alternando números de revista normales con otros monográficos, más cercanos al concepto de antología (ND 20: 21).

Por tanto, en relación a los contenidos de la revista, se puede dividir la vida de la misma en cuatro etapas. La primera se denominaría de estabilización y expansión y comprendería desde el número inicial, de enero-febrero de 1968, hasta el número 20, de marzo de 1971. Aunque en un comienzo mantenía una periodicidad bimensual, en 1970 decidieron compaginar los números de *Nueva Dimensión* con una serie de extras centrados en la obra de algún autor en concreto. La respuesta del público fue favorable y se optó por fusionar ambas líneas dentro de la revista, que pasaría a alternar estos dos tipos de ejemplares.

El segundo periodo comienza precisamente con esta remodelación, y se alarga hasta el número 74, de febrero de 1976, siendo la etapa más extensa de la revista. Está marcada por el receso del mercado hispanoamericano, que redujo las ventas de la revista, y que junto a la subida del papel obligó a los editores a rebajar el perfil de *Nueva Dimensión*. De este modo, muchos números de este momento se conformaron mediante una selección fría y monótona de relatos, algunos incluso compuestos a partir de antologías cuyos derechos compraban directamente, como la dedicada a aventuras en el tiempo y el espacio, realizada por Raymond J. Healy y J. Francis McComas, en el número 46, de mayo de 1973. Se percibe hastío y cansancio en los responsables, que empiezan a retomar entusiasmo con su criatura cuando alcanzan el número cincuenta y se conviertan en la revista de ciencia ficción en español más longeva, superando los cuarenta y nueve ejemplares que publicó la predecesora *Más Allá*. Desde ese punto la etapa viene determinada por una lenta recuperación que no llegaría hasta el giro editorial que realizan

a comienzos de 1976, donde pretenden reinstaurar el modelo de publicación con el que iniciaron la andadura, el concepto que ellos denominaron «revista-revista».

En este sentido, la tercera etapa de *Nueva Dimensión* se inicia con un número especial, el número 75, de marzo de 1976, que incluía el ensayo del sueco Sam J. Lundwall, *Historia de la ciencia ficción*<sup>49</sup>, y que se alarga hasta el número 107, de diciembre de 1978. El calificativo que caracteriza esta etapa es el de profesionalización: vuelta de la sección «Hoy» en casi todos los números, firma del editorial, etc. Esta tercera época destaca por ser la más innovadora de la revista. No obstante, no desaparecieron los problemas, principalmente el ocasionado por la estafa del distribuidor Disedit a consecuencia de la cual *Nueva Dimensión* estuvo a punto de desaparecer. Aun así, el principal problema fue el cansancio de sus responsables, que derivó en que Vigil y a Martínez abandonaran de forma definitiva el proyecto.

Finalmente, la cuarta etapa iría desde el número 108, de enero de 1979, hasta el final. Llegado el número 100 se percibía ya gran desánimo entre los responsables, pero optaron por continuar. No obstante, poco después, con intención de que *Nueva Dimensión* no muriese y aunque abandonaran el proyecto Vigil y Martínez, Domingo Santos aceptó al responsabilidad principal, siendo nombrado director, e inició la remodelación más grande sufrida por la revista. En esta etapa final de *Nueva Dimensión* aumenta enormemente la cantidad y calidad de los relatos españoles, con lo que surgió toda una nueva generación de autores. En palabras del propio Santos:

La mayoría de los autores castellanos que hoy tienen un nombre en la ciencia ficción española -excepto los últimos recién llegados, por supuesto- velaron sus armas en las

---

49 En su título original en sueco: *Science fiction Fran begynnelsen till vara dagar*.

páginas de *Nueva Dimensión*, y buen testigo de ello es la antología *Lo mejor de la ciencia ficción española* de Ediciones Martínez Roca, procedente casi en su totalidad de sus páginas (2002: 422).

Trazados estos cuatro momentos, se realizará a continuación un análisis detenido de las características y contenidos de cada una de estas fases, lo que permitirá trazar finalmente una visión global sobre la historia de *Nueva Dimensión*. Este análisis sigue el mismo esquema en cada periodo. Primero se opta por analizar los rasgos determinados de la etapa en cuestión, así como los sucesos que influyeron decisivamente en la marcha de la revista. Dichos rasgos se pondrán en común con las líneas editoriales precisas de cada una de estas fases. Se estudiará a continuación el desarrollo de los distintos apartados que comprenden la sección «Hoy», para destacar después la existencia de números específicos o determinantes del periodo, en caso de haberlos. Finalmente se analizarán los textos escritos originariamente en español aparecidos en la revista, que en ocasiones pueden subdividirse en apartados más breves, según la exposición de cada periodo de *Nueva Dimensión* lo requiera.

#### 4.2. La primera etapa de *Nueva Dimensión*: entusiasmo inicial y vanguardia.

La primera etapa de la revista viene auspiciada por las esperanzas e ilusiones del trío editor. Ello se muestra en que dos de sus miembros, Martínez y Vigil, abandonaron sus respectivos trabajos para volcarse íntegramente en el proyecto. Aquí la revista, de periodicidad bimensual, consigue una cuota de mercado suficiente para cubrir costes y un grupo estable de colaboradores y corresponsales, algunos de los cuales dieron gran promoción a la revista en el exterior, como Forrest Ackerman y Donald Wollheim en Estados Unidos. Aun así, en estos tres primeros años lo que más destacó en *Nueva Dimensión* fue la elevada iniciativa de sus responsables, aún con una lista de propuestas por desarrollar.

La actitud entusiasta de sus responsables se tradujo en un asentamiento del proyecto inicial, al que van sumando nuevas iniciativas que tendrían una expansión paulatina. La editorial se va profesionalizando, lo que en el negocio se percibe en aspectos como la obtención de un almacén o la creación de una sede estable, y diversifica la oferta con la idea de aumentar las ventas. Ello justifica que en estos primeros años publicasen dos obras sin relación alguna con la ciencia ficción, *¡Fedayín!* (1970), de Gaspar Rey, sobre las reivindicaciones nacionalistas palestinas, o *El desafío soviético* (1971), de Sacha Simon, que versa sobre el comunismo en la antigua U. R. S. S. No obstante, no todos los proyectos propuestos llegaron a hacerse realidad, y en este sentido un ejemplo fue el anunciado dossier *Informe sobre los ovnis* (ND 7: 79), que no llegó a salir porque, al empezar a recaer la moda por la ufología, lo consideraron mercantilmente arriesgado.

Al observar una adecuada nivelación de la cuota de mercado de *Nueva Dimensión*,



con la intención de crear otros productos de ciencia ficción paralelos a la revista, se plantean el proyecto de crear cuatro colecciones de libros: «Moebius», dedicada a la ciencia ficción clásica, «Antares», que se ocuparía de los movimientos fictocientíficos más cercanos en el tiempo, «Lorelei», colección de fantasía pura y «Gilgamesh», de fantasía heroica (ND extra 2: 167). Dentro de este primer periodo de la revista, comenzaron este proyecto editorial con «Moebius», del que publicaron dos novelas famosas de ciencia ficción: *Las estrellas, mi destino* (*The Stars My Destination*, 1956), de Alfred Bester y *Bill, héroe galáctico* (*Bill, the Galactic Hero*, 1964), de Harry Harrison. Sus anuncios en las páginas de la revista serán reiterativos, pero la respuesta del público es baja. De ambos se realizaron tiradas similares a la revista, pero en un primer momento sólo vendieron un tercio de la producción, por lo que se sigue publicitando el *stock* incluso en el catálogo que a veces incluyen en números de la última etapa de *Nueva Dimensión*, como se verá más adelante<sup>50</sup>.

La tercera vía de crecimiento surgió dentro de la propia revista, cuando en 1970, sugerido ya por algunos lectores, como en la carta del argentino Rodolfo Emilio Caveri (ND 13: 165), abren una vía lateral con los números extra, que se compaginarían con los números habituales de la revista en meses alternos. Finalmente salieron cinco y todos ellos siguen un concepto cercano a la antología, al centrarse el ejemplar en la obra de un solo autor. De los cinco números extra, como se explicará más adelante, tres homenajeaban a escritores estadounidenses, Donald Wollheim, Robert Sheckley y Harri Harrison, y dos se dedicaron a escritores españoles, Domingo Santos y el dúo María Guera y Arturo Mengotti. La importancia de estos números es que su posterior fusión con la revista será el detonante que conduzca a la segunda etapa.

---

<sup>50</sup> Un aviso a los lectores en el número 59 informa que la primera tirada de ambos libros se había agotado, pero poco después realizaron la segunda tirada que permaneció anunciada en el catálogo hasta el final de la revista.

Otro intento de promoción editorial se buscó, durante el primer año de vida de *Nueva Dimensión*, en la pretensión de crear un premio nacional de ciencia ficción, tal y como declararon en el editorial “Un premio para la ciencia ficción” (ND 3: 4-7). Al final decidieron que los galardones serían otorgados gracias al resultado de un muestreo del 5% de los lectores, es decir, únicamente a los suscriptores (ND 8: 163-164). En este sentido, los premiados, en las categorías más relevantes, fueron: a) mejor relato en lengua extranjera, “La balada de las estrellas”, de Juriavleva y Altov (ND 3: 65-144); b) mejor relato en lengua castellana, “Herencia de sueños”, de Guera y Mengotti (ND 3: 18-31); c) mejor artículo, “Los tres estadios de la ciencia ficción: lector, fan, autor”, de Suzanne Malaval (ND 3: 146-147); d) mejor ilustración, “La balada de las estrellas”, de José María Beá; e) mejor libro publicado en lengua española ese año, *2001: una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Arthur C. Clarke; f) mejor colaborador, Marcial Souto; g) labor más meritoria en pro de la ciencia ficción, José Luis Garci en la revista *SP*, que en aquel momento venía publicando artículos sobre el género.

Aun así, la expansión no afectó solamente a la oferta editorial, sino también a la distribución. En los comienzos, se pretendió llegar hasta el mercado hispanoamericano, y en estos primeros años es cuando consiguen mayor repercusión en el nuevo continente. Prueba de ello serán los avisos informativos de la distribución allende el Atlántico (ND 18: 135), que incluían también puntos de venta en Estados Unidos, aunque en la sección de correspondencia la mayoría de los lectores que envían cartas se quejan de la dificultad de encontrar ejemplares, y del retraso o del desorden en la recepción, como alega Francisco R. Quaglia (ND 15: 168). Sin duda, el lazo mercantil trazado favoreció también la aparición en los primeros números de muchos autores hispanoamericanos, especialmente de Argentina, algunos ya veteranos en el género, como Eduardo

Goligorsky, y otros que fueron específicamente descubiertos en *Nueva Dimensión*, como Carlos María Federici.

Además del crecimiento editorial, otra clave determinante en este primer periodo será la experimentación, que se percibe, en primer lugar, en los contenidos. Un ejemplo de experimentación sería el relato de los alemanes Ernst Vleck y Helmuth W. Mommers (ND 4: 127-144), “El problema epsilon” (“Das Problem Epsilon”, 1964), una novela corta que reflejaba las modernas corrientes literarias centroeuropeas y que mezclaba una visión experimental de los conflictos del futuro con toques de expresionismo y aspectos casi kafkianos. Otro caso dentro del mundo anglosajón fue el relato de David R. Bunch (ND 2: 141-144) “Recordando” (“Remembering”, 1960), relato cercano al surrealismo con el que quisieron mostrar la búsqueda que había en aquel momento de nuevas formas de expresión en el género. Este aspecto se tanteará también mediante la aceptación de algunos relatos de escritores anglosajones más modernos vinculados a la Nueva Ola, como Robert Silverberg (ND 14: 8-17) o Roger Zelazny (ND 4: 21-32; ND 14: 91-133). Incluso se percibe en algunos cuentos originarios en castellano, como el relato surrealista del pintor Sánchez Ávila (ND 17: 8-13), o la narración experimental de Pere Soler (ND 5: 133-136). No obstante, hay que puntualizar, respecto a los contenidos generales de la revista, que ésta siempre se caracterizó por una mezcla de clasicismo y modernidad en sus selecciones.

Otro raso principal que acerca *Nueva Dimensión* hacia una consideración vanguardista viene de la atención que dieron sus responsables, en la sección de noticias, «Se Dice», a novedades que relacionaban la ciencia ficción con diversos campos culturales, para los que crearon apartados específicos, como la música, las exposiciones artísticas, o a diversos medios, como la radio. De esta forma conseguían reflejar la

disparidad de formas en que puede aparecer la ciencia ficción, defendiendo la riqueza que aportan sus temáticas a las distintas artes. Progresivamente esta dimensión se irá perdiendo y en futuras épocas será complicado encontrar noticias relativas a estos campos.

Aun así, el rasgo más vanguardista reside en la demostración de que la ciencia ficción no es únicamente un género practicado en la narración. A la relación entre la ciencia ficción y el teatro dedicaron casi un ejemplar completo, el número 15, de mayo-junio de 1970, del que se hablará más adelante. El otro aspecto, que tomaron de la revista argentina *Más Allá*, la cual siempre le sirvió de orientación al trío Santos-Vigil-Martínez, fue la inclusión entre sus páginas de poesía. Es verdad que este aspecto se repetirá, aunque de forma mucho más esporádica, en futuras épocas de *Nueva Dimensión*, pero en estos primeros años aparece más concentrada.

Los principales ejemplos de este periodo provienen de autores españoles, como el cantautor Luis Eduardo Aute, que al comienzo colaboró con la revista, e incluyó allí creaciones lírico-narrativas como “P. A. P. (Pequeño apocalipsis personal)” (ND 8: 133-144) o “Morir de viejo” (ND 21: 53-60), ya propiamente dentro de la siguiente etapa. No será el único caso, pues quizás por la ubicación de la sede de la revista en Barcelona, incluirán composiciones líricas en catalán, como “Ara us caldran noves naus” (ND 5: 64-65), de Santiago Martín Subirats. En caso de incluir poemas que requiriesen traducción, en *Nueva Dimensión* siempre se optó por una edición bilingüe, donde aparecía el texto original a la izquierda y su traducción a la derecha. Un ejemplo a este respecto es “Su atención, por favor” (“Your Attention Please”, 1962), de Peter Porter (ND 2: 105-109).

Otro rasgo característico de este primer periodo es la gran internacionalidad que alcanza *Nueva Dimensión*. Si se observa el origen del material foráneo, a pesar de que

domine el contenido anglosajón, especialmente al publicar a muchos autores americanos, se deduce una gran pretensión en el trío editor por dar cabida a escritores de diferentes nacionalidades. Así, por ejemplo, en el editorial del número 7, de enero de 1969, al repasar su primer año de existencia, declaran que de los sesenta y nueve relatos que se habían incluido, veintidós eran americanos, siete ingleses, trece españoles, cinco rusos, cuatro franceses, tres rumanos, amén de otras procedencias como Alemania, Uruguay, Canadá, Polonia, Suecia o Brasil. Este aspecto se relaciona con uno de los objetivos iniciales del proyecto que Santos y Vigil trajeron de su experiencia previa en *Anticipación*: el afán por mostrar la diferentes escuelas nacionales de ciencia ficción existentes en el mundo. Por esa razón, este rasgo definirá, en parte, la línea editorial característica de la primera etapa de *Nueva Dimensión*.

Al margen de estos aspectos propios de la revista, el entusiasmo juvenil de sus responsables no sólo se redujo al ámbito editorial, sino que pretendieron vincularse desde un comienzo a proyectos afines en otros ámbitos del panorama cultural de la España del momento. En ese sentido, se puede justificar su estrecha colaboración, en especial, en los preparativos del II Festival de Cine Fantástico y de Terror de Sitges, al cual fueron dando difusión desde la sección de noticias de la revista (ND 10: 160-161). Este proceso culminó cuando cubrieron la asistencia mediante una crónica de la segunda celebración de este certamen cinematográfico, que finalmente tuvo lugar entre el 27 de septiembre y el 3 de octubre de 1969 (ND 12: 49-64). En ella se recogió la opinión de aficionados, se analizaron las películas y se indicaron algunos de los errores de organización, para proclamar después los responsables de *Nueva Dimensión* su deseo de seguir mejorando esta iniciativa.

Habría que recordar en este punto que el hoy prestigioso certamen cinematográfico

dio su primer paso en 1968. Desde *Nueva Dimensión*, a partir del conocimiento de la organización del primer certamen estuvieron muy atentos a esta iniciativa, como se percibe en la sección de noticias (ND 5: 158), y después con una crónica del acto (ND 6: 33-44), al que asistieron tanto los tres responsables como los colaboradores José Luis Martínez Montalbán y el futuro director de cine José Luis Garci. Aun así, esas dos primeras ocasiones fueron las que mejor relación demuestran entre los organizadores del festival de Sitges y el trío editor de la revista, el cual progresivamente se fue desvinculando de este acto, y ya en el tercer certamen, en 1970, no estuvieron tan presentes en la organización. Eso sí, además de las típicas noticias sobre los preparativos (ND 16: 158-159), incluyeron una crónica general que se acompañó de las fichas técnicas de cada filme comentado (ND 18: 65-76). En este punto, cabe recordar que “Sitges ha sido un creador de tendencias audiovisuales, formulando una concepción del fantástico no elitista, sino heterodoxa abierta y ecléctica, optando por considerar manifestaciones que, durante mucho tiempo, eran reducto del llamado cine de autor” (Sala, 2007: 17).

Tampoco fue Sitges el único acto relacionado con la fantasía y la ciencia ficción al que intentaran dar cobertura informativa desde las páginas de la revista, aunque normalmente esta tarea se realizó gracias a la red de corresponsales, como sucedió con el II Festival de Cine de Río de Janeiro, centrado en la ciencia ficción y al que dieron repercusión gracias a un artículo del corresponsal Marcial Souto Tizón, que asistió al acto (ND 9: 151-153), o con las menciones que hicieron del Festival de Cine de Ciencia Ficción de Trieste, primero desde la sección «Se Dice» (ND 11: 155-156) y después mediante alguna crónica traducida de otra publicación, como la de Rémi-Maure, “Trieste 68: ¿un festival de ciencia ficción?” (ND 5: 152-156), o con la publicidad que dieron a un certamen de cine fantástico *amateur* que se organizó en Barcelona en 1970, el Fantastik

70 (ND 17: 162).

Sin duda, la evidencia más palpable de la enorme vinculación que tuvieron los responsables de *Nueva Dimensión* con el género se produjo con el viaje que hicieron a Heilderberg en 1970 a la primera Worldcon -convención mundial de ciencia ficción- que se celebró fuera del mundo anglosajón. Este desplazamiento supuso una oportunidad brillante para estrechar y ampliar lazos con escritores y editores relevantes, así como para promocionar la revista y la producción que en España se hacía de la ciencia ficción. Toda esta labor se aprecia exhaustivamente en las crónicas que del acto firmaron los tres miembros directivos de la revista (ND 17: 65-80). Por otro lado, el encuentro en Alemania puso en relación, por primera vez, a aficionados europeos de muy distintas nacionalidades, y se convirtió en el germen de las futuras Eurocon, convenciones europeas de ciencia ficción, que siempre tuvieron tantos problemas de organización. Desde luego, se percibe que, a diferencia del mundo anglosajón, la diversidad idiomática europea y en esos años la división del telón de acero fueron inconvenientes que dificultaron la existencia y mantenimiento de un activo *fandom* europeo.

En otro orden de elementos, a la hora de analizar la publicidad inserta en la revista en la primera etapa, se percibe que en *Nueva Dimensión* nunca se planteó cubrir costes de impresión mediante anuncios publicitarios, puesto que mayormente, dichos reclamos publicitarios se centran en los propios productos de la editorial. Sí es verdad que al comienzo da la impresión de que pretendieron incluir una vertiente comercial en la misma, que se percibe en la presencia en el cuadro técnico de los cargos de director de publicidad y director de relaciones públicas, que ocuparon Jordi Pratt y Andreu Román Parra, o en que durante el primer año apareciese publicidad de una máquina afeitadora (ND 1: 118). Sin embargo, al revisar los mensajes publicitarios del resto de números de

este periodo, está claro que esa no fue la dirección prioritaria. A parte de los llamamientos a la suscripción a la revista, siendo el más llamativo el que incluye la imagen de una gran metrópolis (ND 14: 17), lo común es hallar sólo productos editados por Dronte, por ejemplo, de los números extra aparecidos a lo largo de 1970 (ND 16: 13) o de los libros citados que ninguna relación tenían con la ciencia ficción: *¡Fedayín!* (ND 17: 85) y *El desafío soviético* (ND 19: 43).

En caso de no ser productos de la propia editorial, se trataba de publicaciones afines a la ciencia ficción. En este sentido lo habitual es que apareciesen anuncios de otras colecciones especializadas que se publicaran a lo largo de esos años, como *Nebulae*, de EDHASA (ND 2: 53), o la de existencia más breve de editorial Géminis (ND 4: 122). Según el panorama editorial del género iba cambiando en España, también cambiaron los productos anunciados en *Nueva Dimensión*. Así, al final del periodo aparecen diferentes productos, como el *fanzine*, después revista, *¡Bang!* (ND 17: 116), orientada al cómic, o el *fanzine* de noticias y críticas *Láser* (ND 16: 111), que sólo alcanzó un número. Este modo de promoción último establece un diálogo entre revistas y demuestra que, como publicaciones con intereses afines, constituyen un intercambio entre grupos.

Respecto al organigrama de *Nueva Dimensión*, en esos números iniciales se observa una constante oscilación que culminará con la progresiva estabilización del negocio. Por esa razón, en la primera etapa aparecen algunos cargos que después de suprimirán, como los ya indicados de director de publicidad y de director de relaciones públicas, así como la presencia de un delegado en Madrid, que en este tiempo ocupó primero Carlos Buiza, y después Carlo Frabetti hasta que se mudó a la ciudad condal y, por ello, se fusionó esta categoría dentro de los colaboradores. Otro ejemplo será la ampliación de secciones en el cuadro técnico, como la aparición de los ilustradores, que al principio fueron José María



Bea, Carlos Giménez, Esteban Maroto, Enric Sió y Adolfo Usero Abellán, pero que irían aumentado en épocas posteriores. Por otro lado, también la fluctuación afectó a la impresión, puesto que recurrieron en tres años a tres empresas distintas: Emegé, Talleres Gráficos Ibero Americanos (TGIASA) y Frontis.

La nómina de colaboradores y corresponsales son buenos ejemplos del camino a la estabilización de un grupo interno y externo con el que debía funcionar la revista. En estos años los colaboradores fueron aumentando, hasta alcanzar doce miembros, y cambiando, ya que entre el número 1 y el 20 sólo se mantienen Alfonso Figueras, José Luis Garci, Luis Gasca y José Luis M. Montalbán, a los que habría que añadir a otras personas que se fueron vinculando estrechamente con *Nueva Dimensión*, como el dr. Alfonso Álvarez Villar, el cantautor Luis Eduardo Aute, los ya citados Carlos Buiza y Carlo Frabetti, o Antonio Martín. Respecto a los colaboradores, aunque se mantiene el vínculo de forma permanente con muchos países, no ocurre así en Sudamérica, pues la corresponsalía en Argentina primero vino de la mano de Elvio E. Gandolfo y finalmente cubrieron el puesto Andrés Balla y Héctor R. Pessina a partir del número 19, de febrero de 1971, o una etapa con corresponsalía en México, que ocupó Luis Vázquez, o en Uruguay, realizada por Marcial Souto. En este sentido, un cambio obligado vino provocado por el fallecimiento del escritor Arthur Sellings (ND 5: 168), a quien mantenían como corresponsal en Inglaterra, y que sustituyeron por el hasta ese momento colaborador Jean G. Muggoch.

#### 4.2.1. La línea editorial.

La constitución de los números sigue una serie de premisas concretas que se repiten, lo que permite extrapolar la dirección editorial llevada a cabo por el trío Martínez-Vigil-Santos en este primer periodo de la revista. Por ejemplo, es común que cada ejemplar presentase un relato importante, que actuaría de acicate comercial para ampliar las ventas y supusiera la principal atención a la calidad literaria. Dicho cuento venía a constituir una creación destacada dentro de la historia de la ciencia ficción, o venir firmada por un autor de renombre, ampliamente conocido entre los aficionados españoles. Eso sí, partiendo de la base de que no hubiera aparecido previamente traducido al español. Un ejemplo claro se encuentra en el número seis, cuyo reclamo fue “El enigma de otro mundo” (“Who Goes There? (The Thing from Another World)”, 1938), del famoso editor John W. Campbell Jr., relato que fue adaptado a película en 1951 por Christian Nyby y que en 1999 recibió el sexto puesto del Locus a lo mejor de todos los tiempos. Otro ejemplo sería el relato de Harlan Ellison “No tengo boca y debo gritar” (“I Have No Mouth and I Must Scream”), ganador del premio Hugo en 1969, que culmina un número 7 repleto de firmas destacadas, o el también relato del mismo escritor “La bestia que gritaba amor en el corazón del universo” (“The Beast That Shoutted Love and the Heart of the World”), premio Hugo al mejor relato corto del mismo año, en el número 19.

Después se completa el número con relatos de otros autores, principalmente anglosajones. Aunque hay ciertos números de elevada calidad o presencia de autores de primera fila, en la mayoría de los casos se trataba de escritores de obra escasa o menos reconocida dentro de la historia del género, como William F. Nolan (ND 4: 65-75; ND 6: 79-80), Edwin Charles Tubb (ND 5: 8-16; ND 12: 7-21), William Spencer (ND 5: 17-24;

ND 9: 135-144), David R. Bunch (ND 14: 134-140) o Philip E. High (ND 14: 35-50; ND 17: 14-27). Sí hay que reconocer que *Nueva Dimensión* ofrecerá la única posibilidad de acercarse en español a la obra de muchos de los autores citados, por lo que su inclusión quedó plenamente justificada ya en su momento originario. Además, y como se señalaba, se producen excepciones a esta afirmación, como el número 7, de enero-febrero de 1969, compuesto casi en su totalidad por autores del género de reconocida fama: Ray Bradbury, A. E. Van Vogt, Frederic Brown, Arthur Clarke, Harry Harrison, Harlan Ellison y Clifford Simak. Por otro lado, en este primer periodo empiezan a aparecer dos autores estadounidenses de extensa obra cuentística que, a pesar de no conseguir un puesto tan destacado dentro de la historia de la ciencia ficción, se volverán muy comunes en las páginas de *Nueva Dimensión*: Eric Frank Russell (ND 7: 101-135) y Robert Sheckley (ND 19: 96-109), escritor a quien también dedicaron la cuarta entrega de los ejemplares extra de 1970.

Eso demuestra una intención conservadora por parte de los editores, que no se arriesgaron a lanzar a autores más modernos e innovadores que, por aquél entonces, estaban despertando el interés en el mundo anglosajón. Sin lugar a dudas, esta política editorial venía justificada, en parte, por la necesidad de superar los controles de la censura franquista que muchos de esos relatos no hubieran pasado, y porque el lector español del momento, asombrado aún con los autores de la Edad Dorada, hubiera tenido dificultades en comprenderlos y aceptarlos. Por ello, muchos de los relatos de autores destacados de esta época de la revista fueron originalmente publicados entre 1944 y 1960, periodo en que desarrollaron gran parte de su obra literaria, como Círyl M. Kornbluth (ND 19: 112-124), Isaac Asimov (ND 9: 8-24), Arthur C. Clarke (ND 2: 45-55; ND 20: 81-104), Alfred Elton van Vogt (ND 1: 8-23; ND 4: 37-48; ND 7: 8-19; ND 16: 140-144), John Wyndham

(ND 13: 115-129) o Ray Bradbury, de quien sobresale “El peatón” (“The Pedestrian”, 1951) (ND 1: 140-144).

Excepciones de autores más próximos en el tiempo son Roger Zelazny (ND 4: 21-32; ND 14: 91-133), Norman Spinrad (ND 1: 79-92) y Robert Silverberg (ND 14: 8-17), aunque de ellos sólo se publicaron relatos de estilo más tradicional. En estos casos la inclusión venía delimitada por esa línea editorial que se había discutido en la mencionada «miniconvención», donde, entre otros puntos, se pactó una paulatina introducción en España de obras de autores vinculados a la Nueva Ola. En este sentido, gran parte de las creaciones de dicho movimiento, tan rupturistas, chocaban con el control de la censura, especialmente por la carga sexual. Ello llevó a sus responsables, al menos en una ocasión en estos primeros años, a tener que cambiar ciertas menciones en los cuentos para evitar problemas con las autoridades, tal y como sucedió con el relato de Robert Sheckley “La batalla” (“The Battle”, 1954), en el número 17, de octubre de 1970.

Aún así, en relación a las temáticas, también hay una gran variedad, ya que intentaron dar cabida en la revista a relatos de ciencia ficción de asuntos a veces sumamente dispares o periféricos dentro de los temas habituales del género, como el relato de William Spencer (ND 9: 135-144) “Aprietabotones” (“Button-Pusher”, 1961), que analiza la adición a las entonces novedosas máquinas tragaperras, o el de A. J. Deutsch (ND 10: 8-20), “Un túnel llamado Moebius” (“A Subway Named Möbius”, 1950), donde pone en relación la topología y la ciencia ficción. Otra línea temática poco habitual que incluyeron en la revista en este primer periodo fue la de los cuentos que contienen un afán didáctico en los que hay un minucioso cuidado de los aspectos científicos, donde un ejemplo es el texto del ruso Gennadiy Gor (ND 18: 29-31), “Un caso poco usual” (“Neobychainaia istoria”, 1967).

Al margen de todo el contenido anglosajón, aparecen los relatos de otras nacionalidades, que otorgan ese carácter exótico a *Nueva Dimensión* y pretenden constituirse en muestras representativas de la práctica de la ciencia ficción en otros países. Algunas de éstas no son muy determinantes, lo que refleja también la dificultad, a pesar de los deseos de los responsables, de conseguir material inédito de ciertas partes del mundo, como se entrevé de la selección de relatos de autores rumanos, todos ellos traducidos por intermediación del francés, como Henric Stahl (ND 6: 63-67), Ovid S. Crohmalniceanu (ND 6: 69-72) y Camil Baciú (ND 6: 73-76). Curiosamente, hay que apuntar que esa sección se produjo a partir de la discrepancia que provocó el artículo sobre la ciencia ficción soviética de Robert P. Milch (ND 3: 60-63), publicado originariamente en 1966, el cual pecaba de falta de documentación y elevado desconocimiento del tema. Por ello, entablaron relación con el que sería el colaborador rumano hasta el final de la revista, Ion Hobana, quien se encargó de contrarrestar la subjetiva y limitada visión en Milch en un artículo mucho más revelador: “En torno a la ciencia ficción soviética” (ND 5: 48-49).

En contra, otras veces sí se ahondó en la presentación de un muestra importante de la ciencia ficción de determinado país, especialmente en el caso de Rusia, donde aparecen desde autores de épocas anteriores, como Yevgeni Zamiatin (ND 18: 57-64) o Ivan Efremov (ND 19: 79-95), a otros más actuales, como Ilya Varshavsky (ND 4: 121-126) o Valentina Zhuravleva (ND 3: 65-144), con “La balada de las estrellas” (“Ballada o zvezdha”, 1961), una novela corta que escribió conjuntamente con Genrikh Altov, así como otros autores del periodo intermedio, como los hermanos Strugartsky (ND 5: 32-47). Lo interesante del enorme elenco de escritores soviéticos aparecidos en estos primeros años de *Nueva Dimensión* es que todos ellos fueron traducidos originariamente

del ruso, gracias principalmente a la labor de Sebastián Castro.

Tras la elevada presencia rusa, la siguiente escuela nacional de ciencia ficción más representada en este primer periodo de *Nueva Dimensión* fue la francesa, que en las siguientes épocas pasará a ser la segunda más presente, tras la predominancia anglosajona. En estos tres primeros años de vida de la revista aparece un gran elenco de autores galos, aunque de cada uno sólo se publicó un único relato: Bernard Pechberty (ND 3: 43-46); H. H. Browning (ND 6: 29-32), seudónimo para las obras conjuntas de Jacques Ferron y su mujer Vicky; Belen, seudónimo del francés Nelly Kaplan (ND 10: 41-43); Christine Renard y Claude F. Cheinisse (ND 11: 79-99); Julia Verlander (ND 13: 43-50); Boris Vian (ND 13: 107-114); Daniel Walther (ND 13: 130-136); Nathalie Charles-Henneberg (ND 16: 114-139); y Michel Demuth (ND 18: 109-137). Gran parte de esta selección provino de la estrecha relación mantenida entre los responsables de *Nueva Dimensión*, el C. L. A. francés (*Cercle des Lectures d'Anticipation*) y la revista francesa *Horizons du Fantastique*, que llegó a ser publicitada en la publicación española (ND 22: 97).

Tras Francia, como será habitual, aparece la nómina de escritores italianos, de entre los cuales el que mayor repercusión alcanzó en la época fue Lino Aldani (ND 2: 111-136; ND 10: 108-112). Otros autores italianos de estos primeros años de *Nueva Dimensión* fueron Massimo Pandolfi (ND 17: 58-64), un autor italiano a lo Tolkien, y Sandro Sandrelli (ND 17: 142-144). No obstante, como se apuntó al principio, este afán internacional tan característico de este periodo inicial de la revista, del que es claro testigo el editorial del número 7, de enero-febrero de 1969, refleja la presencia de autores de nacionalidades sumamente diversas: Alemania con Walter Ernsting (ND 2: 28-37) y los citados H. W. Mommers y Ernst Vleck (ND 4: 127-144; ND 13: 72-77); Suecia con Bertil

Mårtensson (ND 1: 24-28); de Austria Kurt Luif (ND 1: 76-78; ND 6: 49-55); el brasileño André Carneiro (ND 5: 54-63; ND 11: 49-66); un embajador iraní en la UNESCO en París que escribía en francés, Fereydoun Hoveyda (ND 13: 41-42); y de Japón Edogawa Rampo (ND 15: 22-29), quien, traducido desde el inglés, reaparece unos números más tarde, en los primeros ejemplares de la siguiente etapa de la revista (ND 23: 65-80), igual que el iraní Hoveyda (ND 21: 25-30). Sin embargo, de todos estos autores no anglosajones aparecidos en el primer periodo de *Nueva Dimensión*, sin duda, el más destacado fue Stanislaw Lem, del que incluyeron dos relatos (ND 2: 38-44; ND 16: 10-14), sin lugar a dudas para dar conocer a este autor que tanta repercusión alcanzó dentro de la ciencia ficción, y cuya obra no llegaría a España hasta después de 1975.

Al margen de lo analizado hasta el momento, es necesario añadir la mención a unas secciones casi fijas en esta primera etapa: la de «clásico», la de «*fanzine*» y la de «cuentos de choque». La primera de las tres comprende siempre un relato bien previo a la era Gernsback, bien de esos primeros tiempos, que demuestra una labor casi arqueológica por parte de los editores de *Nueva Dimensión*. Esta sección permitió ofrecer a los lectores cuentos de autores clásicos, como H. G. Wells (ND 7: 73-76) o el propio Gernsback (ND 9: 74-77), u otros nombres conocidos de la historia de la literatura cuya obra en cierto modo se acercó al género, como Anton Chejov (ND 1: 94-98), Guillaume Apollinaire (ND 5: 66-73; ND 14: 87-90), Ambroce Bierce (ND 13: 102-105), Jack London (ND 19: 48-56) o Rudyard Kipling (ND 16: 69-79).

Para la otra sección, la de «*fanzine*», se pretendían seleccionar relatos aparecidos previamente en publicaciones de aficionados, que a veces llegan hasta la redacción desde lugares muy dispares, como el tomado del canadiense *Riverside Quaterly* (ND 1: 65-68), un *fanzine* que acogió firmas de autores importantes, o del italiano *Nuovi orizzonti* (ND

10: 34-35). Con ello quieren demostrar la elevada calidad que alcanzan algunas de estas publicaciones, las cuales, a pesar de sus escasos medios, o de publicar a aficionados de obra muy reducida, también incluyeron colaboraciones de autores del género de primera fila, y difundieron algunos cuentos destacados. Por otro lado, aunque mayormente esta sección se completó con material foráneo, a veces se acudió a los *fanzines* nacionales, como el relato de José Ángel Crespo, “31 de diciembre de 5027” (ND 5: 25-30), aparecido inicialmente en *Cuenta atrás*, que editaba Carlos Buiza.

Finalmente se hayan las entregas de los «cuentos de choque», sección heredera de la homónima que incluían en *Anticipación* y formada por relatos muy breves, de una sola cara habitualmente, con cierto impacto, que de alguna forma se acercan al microrrelato. La primera aparición se halla en el número 5, de septiembre-octubre de 1968, y aparece firmada por el colaborador y valedor de la revista en EE. UU., Forest J. Ackerman (ND 5: 31). Sin embargo, esta sección apareció con mucha menor frecuencia en *Nueva Dimensión*, siendo otro ejemplo el del colaborador argentino Marcial Souto Tizón (ND 6: 93).

#### 4.2.2. Los editoriales.

Aunque en *Anticipación* los editoriales se caracterizaban principalmente por constituir declaraciones de intenciones editoriales o justificaciones de la selección ofrecida, en *Nueva Dimensión*, y especialmente en este periodo, muchos de ellos clamaron por una defensa de la ciencia ficción, como se percibe en “Hablar de ciencia



ficción” (ND 1: 4-7), o por una invitación al lector a involucrarse en el *fandom* (ND 5: 4-7). En este sentido, tiene elevado peso histórico el editorial donde repasan la creciente pasión fanzinista y el naciente asociacionismo gracias al C L. A., versión española de la citada agrupación francesa que se creó en España en 1969, en “¿Qué has hecho tú por la S. F.?” (ND 11: 4-5). Este último es importante porque refleja cómo el *fandom* pudo surgir en España al amparo de una plataforma de difusión tan importante como fue *Nueva Dimensión*. En otras ocasiones aprovecharon esta plataforma para elogiarse por los éxitos conseguidos, como sucedió en el editorial “Ciencia ficción, autores y lectores” (ND 9: 4-7) a raíz del experimento del número ocho, ejemplar del que se hablará más adelante y que estuvo dedicado íntegramente a la ciencia ficción española. Pero también se halla la misma finalidad laudatoria en los repastos a sus años de vida en el editorial del número 7, “Nueva Dimensión, un año” (ND 7: 4-7) y en el del número 12, “¡Dos años ya!” (ND 12: 4-6).

Aunque en este tiempo no se firmaba nunca esta sección de la revista, dando a entender la existencia de una opinión unívoca en el grupo, así como una alternancia entre los tres responsables para hacerse cargo de los editoriales, en ellos se filtraban sus consideraciones sobre la ciencia ficción, como su carácter universal en “Universalidad de la ciencia ficción” (ND 2: 4-7), o dilucidaban sobre los aspectos del mismo que les resultaban atractivos como lectores en “¿Por qué leemos ciencia ficción?” (ND 4: 4-7). No obstante, uno de los editoriales más importante sobre la naturaleza de la ciencia ficción en este periodo fue “Ciencia, magia y ciencia ficción” (ND 18: 4-7), donde discuten sobre si el elemento definitorio del género debería ser la ciencia, como opinaban ensayistas del momento sobre el género (Moore 1957)<sup>51</sup>, o si debería ser, como los

---

51 Este libro se tradujo en 1965 al español, por lo que fue de conocimiento reciente para el trío editor de la revista.

responsables de la revista creían, la extrapolación, pues concluyen que no hay que buscar ciencia en la ciencia ficción.

Lo que no pudieron dejar de hacer, como aficionados a la ciencia ficción, era especular en algún editorial sobre el porvenir, y en este caso lo presentaron en un sentido agorero, muy centrados en aspectos negativos de su presente, como la contaminación en “Ese incierto futuro” (ND 13: 4-7), la superpoblación en “Sobre la gente” (ND 16: 4-7) o el suministro energético en “¿Y si...?” (ND 17: 4-7). Más anómalo resultó que los editoriales se centrasen en algún avance en la carrera espacial, pero en este sentido el primer alunizaje fue un hito imposible de desatender (ND 10: 4-7).

Quizá un aspecto llamativo es que en estos años ya percibieron los responsables un acercamiento entre la corriente general de la literatura, el *mainstream*, y la ciencia ficción, tal y como argumentaron en “La lenta ósmosis” (ND 15: 4-6), una tesis que se volvería evidente años después y que, desde el ámbito académico, defendió Brian McHale (1987: 62-72). En dicho editorial explican que la ciencia ficción es la consciencia de los cambios, “es el resultado de un planteamiento y unos recursos expresivos que la cultura «oficial» suele rechazar por reaccionaria fidelidad a un esclerótico y castrado concepto de realidad” (ND 15: 5). Por esa razón, era difícil, en su opinión, que los escritores reconocidos pasaran por alto las herramientas propias de la ciencia ficción a la hora de fabular.

#### 4.2.3. La sección «Hoy»: Las páginas verdes.

Como ya se ha indicado, *Nueva Dimensión* se caracterizó por ofrecer su actualidad,

denominada «Hoy», en hojas de color verde y por estar dividida en tres apartados: «Se Piensa», con artículos, «Se Dice», con noticias sobre el mundillo de la ciencia ficción, y «Se escribe», con la correspondencia. En un primer momento se presentaron estas páginas en una disposición a tres columnas, pero a partir del número 19, la maquetación se simplificó, en pro de la legibilidad, a dos columnas.

En primer lugar hay que señalar que en este periodo fue muy común que, además de los artículos propios de la sección «Se Piensa», apareciesen en las páginas centrales, habitualmente en otra calidad de papel y/o con otro color, otros ensayos breves como los ya comentados sobre el Festival de Cine Fantástico de Sitges o sobre la ciencia ficción soviética, a los que se añaden algunos artículos explicativos para el aficionado que acaba de adentrarse a la ciencia ficción, como el que realizó Luis Vigil, “Un mundo paralelo: el *fandom*” (ND 1: 69-75). De similar intención al texto de Vigil serán muchos de los artículos de esta sección «Se Piensa», los cuales, con un carácter pedagógico, informaban de diferentes aspectos sobre la ciencia ficción o sobre el mundillo de los aficionados que se generó al rededor de este género literario. Entre ellos encontramos una explicación sobre los premios Hugo, unos de los más prestigiosos de la ciencia ficción anglosajona, de la mano de Sebastián Martínez (ND 2: 145-149), o el clásico artículo de Hugo Gernsback en el que, cuando se estuvo discutiendo sobre la nomenclatura del género, él salió en defensa de su neologismo «ciencia ficción» (ND 1: 146-148).

A veces, con la intención de demostrar la cualidad histórica del género, se incluyeron análisis de obras clásicas, como el que versó sobre *La isla del Doctor Moreau* (*The Island of Doctor Moreau*, 1896), de Wells, realizado por Jorge Fuentes Duchemín (ND 14: 141-142), o el análisis de la obra completa de un autor, como el estudio sobre Verne de la mano del profesor universitario chileno Arturo Aldunate Phillips (ND 17:

145-147). En otros casos se puso en relación a la ciencia ficción con algunas ciencias que suele incluir en sus temáticas, como “La ciencia ficción en la psicología de la cultura”, de Alfonso Álvarez Villar (ND 1: 145-146) o “El derecho y la ciencia ficción”, de Ernesto Grün (ND 19: 129-132).

Pero, sin duda, el más relevante en este sentido fue el intento de definición de las señas de identidad del género realizado por Carlo Frabetti y Ludolfo Paramio, “Introducción a la SF<sup>52</sup> como literatura crítica” (ND 19: 133-136). En él ya usan términos críticos propios de los ensayos de ciencia ficción del momento, pues consideran que la naturaleza del género es la especulación y que éste construye realidades a través de los condicionales contrafácticos, mantenidos mediante la suspensión de la incredulidad.

En algunas ocasiones estos artículos eran tomados de otras publicaciones periódicas, ya sea de la prensa, por ejemplo el artículo “Los hombres que venden el futuro” (ND 10: 148-150), publicado inicialmente en el *The Illustrated London News*, el 12 de abril de 1969<sup>53</sup>, o “Notas breves sobre el realismo fantástico”, de Juan Pedro Quiñonero (ND 17: 150-155), aparecido en el número 242 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, y que en realidad habla sobre lo fantástico en la obra de H. P. Lovecraft. Este aspecto demuestra un arduo trabajo de selección por parte de los responsables, que siempre analizaban gran cantidad de textos para la composición de cada número.

Además de ese tipo de artículos más teóricos, hubo en estos primeros años de *Nueva Dimensión* un intento de instaurar una sección de crítica literaria, aunque periódica, de la que se hizo cargo Domingo Santos. Aquí se pretendía, por un lado, hablar de novedades en el mercado, como en “Un año pobre en ciencia ficción” (ND 7: 150-

---

<sup>52</sup> Hay que recordar en este momento que en la época era muy común encontrar estas siglas inglesas, acrónimo de *science fiction*, así como en momentos posteriores se pasó a usar en España el mismo acrónimo en español, en mayúscula o en minúscula: *cf.*

<sup>53</sup> La autoría de este artículo parece estar otorgada al periódico como medio de comunicación.

153), y, por otro, analizar colecciones en concreto, como en “Dos colecciones de ciencia ficción” (ND 9: 149-151), donde repasa las entregas de *Nebulae* de EDHASA y las que había lanzado poco tiempo atrás Romeu Editor. Es necesario apuntar también que los artículos de vez en cuando presentaron discrepancias con la opinión de los lectores y podían incluso aparecer otros a modo de réplica, como el que realizó Rafael Llopis a “Los mitos de Cthulhu”, de Rafael Conte (ND 13: 145-149), en “Precisiones sobre el libro *Los mitos de Cthulhu*” (ND 15: 151-153).

Pero quizás las temáticas más abundantes en la sección fueron las relativas al cómic y al cine. En el primer caso, especialmente en los primeros números, destacaron los artículos de Luis Gasca como “Anibal 5: un ciborg demasiado humano”(ND 1: 150-152) o “La evolución de *Zarpa de acero*” (ND 2: 150-153). Además, estos análisis podían tener un carácter histórico, como “*The Flash* contra Gurdjieff”, de Alexandro Jodorowsky (ND 4: 145-146), o centrarse en historietas más cercanas en el tiempo, como el análisis de las secuelas del cómic *Barbarella* que realizó Joaquín Alberich (ND 5: 149-152), o del propio cómic galo: “*Barbarella*, o el triunfo del «sex-opera»”, de Rémi Maure (ND 8: 145-149).

A ello se une una serie de artículos, principalmente del colaborador Alfonso Figueras, donde se rescataba del olvido publicaciones en aquel momento antiguas, como el que versa sobre la colección *Fantástica*, de editorial Cliper (ND 2: 149-150) o “Un cómic de otros tiempos: *El universo en guerra*” (ND 4: 154-155). En esta vertiente destacó el artículo de Carlos Saiz Cidoncha sobre la *Saga de los Aznar* (ND 15: 145-148), que en el futuro ampliaría en estudios más detallados como el ya citado *Viajes de los Aznar. Historia completa de la Gran Saga. Un mito de la ciencia ficción española* (1999), que escribió junto a Pedro A. García Bilbao.

Sin embargo, fue en materia cinematográfica donde tuvo lugar uno de los acontecimientos más impactantes en estos primeros años de vida de la revista, el estreno de *2001: una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick. Además del editorial “Cine y ciencia ficción” (ND 6: 4-7), en dicho ejemplar, de noviembre-diciembre de 1968, en la sección «Se Piensa», incluyeron tres artículos con distintas impresiones sobre esta famosa película de ciencia ficción: “Amanecer del hombre”, de R. Cordón (ND 6: 142-143), “La vida cotidiana en 2001”, de Luis Vigil (ND 6: 143-145) y “Mi amigo Hal”, de Fernando España (ND 6: 145-147). Dada la obra cumbre que supone, ofrecen así tres visiones parciales de la misma sobre tres aspectos importantes de su realización. No obstante, los artículos de cine presentaron mayor relación con el género de terror, que en aquellos años se estaba poniendo de moda, bien con la semblanza de Boris Karloff de Antonio Figueras (ND 8: 149-152), bien con críticas de cine, como “Los grandes films fantásticos,” de Bob Greenberg (ND 13: 149-153).

En lo referente a la sección de noticias, «Se Dice», debe destacarse que este periodo se caracterizó por un marcado multifacetismo, es decir, por la variedad de disciplinas sobre las que se informa: libros, revistas, cómic, cine, arte y música entre otros. A ello se debe añadir otro rasgo destacado, el internacionalismo de la sección «Se Dice», pues incluyen muchas noticias provenientes de lugares remotos como Rusia, Australia o Japón, mostrando así no sólo una interesante pléyade de contactos en muy diversos lugares del planeta que difícilmente se volvió a repetir en la historia de *Nueva Dimensión*, sino también el afán por demostrar que la ciencia ficción puede ser cultivada en los lugares y lenguas más peregrinos del planeta, por encima de las fronteras y de la diversidad lingüística. En gran parte, esta particularidad se relaciona con la seña de identidad vanguardista destacada como propia de los primeros números de *Nueva Dimensión*.

Por lo demás, mediante esta sección el aficionado español tenía acceso a una gran información sobre diferentes novedades entorno a su principal interés. Esta sección sirvió para informar sobre preparativos de festivales o convenciones, como las ya mencionados del Festival de Cine de Sitges, la convención mundial de Heidelberg o las Hispacones<sup>54</sup> de este periodo. Principalmente hablaron de novedades editoriales, entre ellos que *La estafeta Literaria* dedicase un número a los autores hispanos de ciencia ficción (ND 2: 157-158). Aún así, uno de los aspectos que mayor importancia otorga hoy por hoy a esta sección es que permite al investigador componer una historia del fanzinismo de ciencia ficción español, pues *Nueva Dimensión* siempre informó de la aparición de este tipo de publicaciones (ND 13: 163-164).

Finalmente, en relación a la sección de correspondencia, denominada «Se Escribe», desde el número uno, donde se explica la funcionalidad de la sección y su objetivo de poner en relación a lectores y editores, pues, como alegan los responsables, “una revista que no vive al ritmo de su público es una revista muerta” (ND 1: 164), fueron llegando a la redacción muchas cartas de lectores de España y de Argentina, especialmente. En ellas se expresaban opiniones sobre números recibidos, se ofrecía información bibliográfica, como en el caso de de J. A. Villanueva (ND 6: 160), o se realizaban consejos sobre el funcionamiento o la línea editorial de la revista, como hace J. Miñano (ND 8: 165). Algunos aficionados aprovechaban a compartir sus direcciones para cartearse entre ellos, como hace Ricardo Ernesto Tetaz (ND 17: 167), mientras que otros optan por solicitar información al trío editor de la revista, siempre sobre distintos aspectos relacionados con la ciencia ficción, como hace J. Vicente Hernández (ND 12: 166). A todos ellos contestan desde *Nueva Dimensión*, bien defendiéndose de acusaciones, bien concediendo las

---

<sup>54</sup> Convenciones españolas de ciencia ficción.

solicitudes a los lectores.

Desde luego, la sección será uno de los éxitos principales de *Nueva Dimensión*, pues siempre le permitió un contacto directo con su público. Además, gracias a «Se Escribe» se convertirá en promotora del movimiento de los aficionados. La participación en ella crece exponencialmente, desde el número segundo, donde la mayoría de las cartas recibidas son de lectores de la zona de Barcelona, con diferentes elogios hacia *Nueva Dimensión*, hasta el momento en que toda la sección esté completa con epístolas llegadas de Sudamérica, como sucede en el número 16, de agosto de 1970.

Hay que destacar en este punto toda la correspondencia elogiosa que llegó desde Estados Unidos y que se recoge en el primer ejemplar de 1969. Se trató de fragmentos de las originales remitidas por autores estadounidenses de primera plana como Harlan Ellison, Robert Silverberg, Norman Spinrad o Ray Bradbury (ND 7: 167). De esta forma, los responsables demuestran que estaban ampliando su círculo de contactos dentro del panorama del género en el momento, labor a la que ayudó durante el primer año una estancia en EE. UU. del uruguayo Marcial Souto Tizón, colaborador de *Nueva Dimensión*. No obstante, no serán las únicas dedicatorias de apoyo que reciban, pues en números posteriores se encuentran nuevos ejemplos, como la del director de *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, Joseph W. Ferman (ND 13: 167).

Por otro lado, se empiezan a ver cartas de miembros destacados del *fandom* español, como el mencionado Villanueva (ND 8: 165), Juan Antonio Salcedo (ND 18: 163-164), o el futuro escritor y colaborador de la revista Carlos Saiz Cidoncha (ND 12: 164-165), cuando comienza sus andanzas como aficionado. Otro caso llamativo es la aparición de otro futuro escritor destacado en la ciencia ficción española, Gabriel Bermúdez Castillo (ND 9: 168). Por otro lado, puede sorprender más la inclusión de nombres de cierta



relevancia en el momento, como es el caso del escritor de libros de bolsillo José Mallorquí (ND 12: 167), quien encontró la mención de Pablo Rido en la revista y escribió nostálgico para agradecer que recordasen una obra suya que él casi tenía olvidada.

No obstante, siendo una plataforma también para la discusión de temas candentes dentro del género, en este periodo hay escasas controversias, centradas la mayoría en detalles sobre la política editorial en *Nueva Dimensión*, como la inclusión o no de historietas gráficas, como se ve en la epístola de Gerardo González Echevarria (ND 7: 170-172), en contra del cómic. En este sentido, el caso más polémico fue la crítica de J. A. Villanueva (ND 6: 160) al volumen I de la colección *Ciencia Ficción* lanzada por Aguilar, a la que respondieron oficialmente desde la propia editorial Aguilar (ND 9: 168) y que apareció en la sección «Se Escribe» porque la política de los responsables de *Nueva Dimensión* siempre se basó en el derecho a réplica.

#### 4.2.4. El Círculo de Lectores de Anticipación y las primeras convenciones nacionales.

Entre los objetivos buscados por la sección de correspondencia, estaba la intención de poner en contacto a los aficionados al género y promover la constitución de un *fandom*, o dominio del fan, a la manera estadounidense. En esta dirección, la primera institución que se formó fue el Círculo de Lectores de Anticipación, versión española de una idea similar que en aquel momento estaba en funcionamiento en Francia. El aspecto interesante en la formación de este club reside en que la idea partió precisamente de la carta de un joven aficionado, Jaime Rosal del Castillo (ND 5: 166), que luego sería

colaborador asiduo en *Nueva Dimensión*.

A partir de ella, distintos lectores se pusieron en contacto y pocos meses después la revista ya informaba de la constitución de dicha agrupación, primero como noticia en «Se Dice» (ND 7: 166) y después de manera más oficial mediante un aviso a lectores en el número posterior (ND 8: 61). Mediante un acto oficial, celebrado el 1 de abril de 1969, se fundó oficialmente el C. L. A. (ND 9: 159), con la firma de sus tres principales patrocinadores: García Mentón, Cordón y Giralt<sup>55</sup>. Por parte de la revista, acudió al acontecimiento Luis Vigil, lo que muestra también la estrecha vinculación de *Nueva Dimensión* con este primer movimiento de los aficionados. De esta forma, el C. L. A., desde su comienzo, funcionó como tertulia, con periodicidad semanal y sede en Barcelona, pero la idea fue ir creciendo, constituirse como asociación a nivel nacional con sedes en diferentes ciudades, y realizar tareas adicionales como la creación de una publicación y la organización de convenciones nacionales al modo estadounidense.

Años más tarde, en la propia *Nueva Dimensión*, el mencionado Rosal del Castillo, uno de los principales protagonistas del movimiento, realizó una pequeña explicación del mismo en el artículo “Apuntes para una historia del *fandom* español: los *fazines*” (ND 59: 62-65). En dicho texto se aclara que la publicación realizada por el C. L. A. fue el *fanzine Ad Infinitum*, con una tirada máxima de trescientos ejemplares y difusión nacional, aunque su vida se redujo a poco más de un año. Lo que sucedió es que, tras el entusiasmo inicial y el éxito tras la celebración de la primera Hispacon, es decir, la primera convención española de ciencia ficción, que se celebró en 1969, se empezaron a producir desavenencias y discrepancias internas que llevaron a *Ad Infinitum* a dispersar su periodicidad primero, y ya en 1971, a convertirse en un boletín informativo de difusión

---

<sup>55</sup> El incitador del movimiento, Rosal del Castillo, tuvo que marcharse a realizar el servicio militar obligatorio unos meses antes.

interna del C. L. A., para desaparecer finalmente en 1972.

Sin embargo, el principal éxito del C. L. A. fue, como se ha indicado, la organización y celebración de dos convenciones nacionales. La idea partió inicialmente de Luis Vigil en una de las primeras reuniones, pero ante una consideración prematura de la propuesta, ésta tuvo que ser retomada por Rosal del Castillo tras la celebración del segundo festival de Sitges, en octubre de 1969. Para su organización se constituyó un comité conformado por Rosal del Castillo, como principal propulsor, Luis Giralt, como presidente del C. L. A., Antonio Martín, como director del entonces *fanzine* del cómic *¡Bang!*, y Luis Vigil en nombre de *Nueva Dimensión* (ND 11: 160).

Finalmente, la primera Hispacon tuvo lugar en Barcelona, entre el 6 y el 8 de diciembre de 1969. Durante esos días se celebraron varias de las actividades clave de este tipo de reuniones, como los visionados de películas, las conferencias y mesas redondas sobre el género, o la cena de gala. Entre otros actos del programa, destaca la representación de una obra teatral escrita por el aficionado de ascendencia italiana Carlo Frabetti, *Sodomáquina*, que sería después publicada por *Nueva Dimensión* en el número 15, y que ganaría, en 1978, el premio a la “Mejor iniciativa europea en el campo teatral” en la Convención Europea de Bruselas (ND 109: 141). *Nueva Dimensión* se hizo eco de todo el acontecimiento con una serie de crónicas de algunos de los asistentes vinculados a la revista, como Sebastián Martínez, Luis Vigil y Carlo Frabetti (ND 13: 137-144).

No obstante, el mayor logro de la Hispacon fue poner en contacto a un grupo nutrido de lectores de ciencia ficción y personas con gustos afines, creando ese primer *fandom* nacional. Al margen de este objetivo, entre los principales éxitos de esta primera convención estuvo la entrega de premios de reconocimiento de diferentes labores de promoción de la ciencia ficción, bien desde el punto de vista editorial, bien desde otras

perspectivas, como el dibujo.

Dado el éxito de la primera Hispacon, a los aficionados madrileños que acudieron al acto (Jaureguizar, Frabetti y Montalbán) se les encomendó la organización de una segunda convención para el año siguiente, en la capital española. Los problemas empezaron cuando, al cesar Giralt de su cargo en el C. L. A., se descubrió la deficitaria gestión de *Ad Infinitum* y de la celebración de la convención. Sin embargo, la economía no fue lo que hizo abortar la preparación de la II Hispacon, sino las autoridades, que a última hora denegaron los permisos de reunión. Esta prohibición se explica especialmente por la proximidad temporal respecto al polémico Proceso de Burgos, que se inició el 3 de diciembre, días antes de la fecha prevista para celebrar la segunda Hispacon. Finalmente, el acto se redujo a una serie de reuniones en casas de algunos aficionados. Como prueba de ello quedó un *combozine*<sup>56</sup> con aportaciones de todos los *fanzines* que había en el país en el momento (ND 19: 147).

Mejor resultado consiguió la convención de 1971, que los aficionados consideran la tercera (al sumar la denegada), cuya ubicación retornó a la ciudad condal, cuando la actividad del C. L. A. renació ligeramente gracias al impulso de Avelino Flores. Ya propiamente dentro de los primeros números de la siguiente etapa de la revista, *Nueva Dimensión* difundió desde sus páginas la organización de la III Hispacon, ya sea por mediación de editoriales (ND 23: 4-5), o en la sección «Se Dice» (ND 23: 147-148). Ese verano se designaron nuevos cargos administrativos y Rosal del Castillo pasó a presidir el C. L. A. Los días 16 y 17 de octubre, con escasa asistencia, sólo diecisiete personas, aunque activa participación, se celebró la convención, de la que *Nueva Dimensión* publicó únicamente la crónica de su colaborador Carlo Frabetti (ND 28: 129-131), entonces

---

<sup>56</sup> Publicación surgida en torno a la celebración de una convención que pretende sintetizar y reseñar los actos que en ella se incluyeron.

residente en Barcelona. Frabetti puso en evidencia que había: a) escaso número de aficionados a la ciencia ficción; b) escaso interés de esos aficionados; y c) escasa validez de ese interés.

En esta ocasión los actos se centraron en revitalizar al *fandom*, que decaía en el desinterés y la apatía, mediante reuniones y proyectos que luego no se cumplieron. La ausencia de muchos aficionados de fuera de Barcelona mostraba que el C. L. A. se estaba disgregando. El principal proyecto consistió en organizar unos premios nacionales, que se pretendieron difundir desde la plataforma que suponía *Nueva Dimensión* gracias a los avisos a los lectores (ND 22: 115). Aunque quisieron dejar abiertas las categorías, ante la consideración de que muchas de las modalidades presentes en los premios más prestigiosos de ciencia ficción no se completarían todos los años a causa del pequeño volumen de ciencia ficción que se publicaba en España, no se precisó un fin del plazo, ni se cerró completamente el jurado y, aún peor, ante el progresivo decaimiento del C. L. A., no se determinaron los resultados de dichos premios, por lo que el proyecto quedó en la incompleta convocatoria anunciada en la revista.

Por ello, la Hispacon'71, de menor repercusión que la del año 1969, auguraba ya la disolución del C. L. A., que se produjo de forma definitiva a comienzos de 1972, y concluía con el primer ciclo de convenciones. No sería hasta 1975 que no se organizó un nuevo acto de este calibre, esta vez en Madrid, donde los aficionados se fueron reagrupando en una nueva tertulia, que tomaría el testigo del extinto C. L. A.

#### 4.2.5. *Nueva Dimensión* y la censura.

En vida, la revista tuvo que lidiar, como todas las publicaciones de la época, con la censura franquista, hasta la disolución completa de este organismo en 1978. A pesar de su carácter literario, de su promoción de unos géneros aparentemente inofensivos y minoritarios, *Nueva Dimensión* sufrió dos enfrentamientos importantes contra las autoridades franquistas, ambos durante estos años iniciales de vida de la revista. El primero se produjo a raíz de la inclusión del cuento “Gu ta gutarrak”<sup>57</sup>, de la argentina Magdalena Moujan Otaño, en el número 14, lo que supuso el secuestro del ejemplar. El segundo encontronazo, de menor trascendencia, ocurrió poco después, en el número 17, y lo provocó la selección de “La batalla” (“The Battle”, 1954), de Robert Sheckley, relato cuya visión del cristianismo resultaba poco ortodoxa. Esta vez, con la lección aprendida, los responsables de *Nueva Dimensión* sometieron el cuento a consulta previa (Santos, 2002: 431). El texto les fue devuelto con escasas correcciones y sugerencias de cambio de algún nombre, para aparecer finalmente en el número indicado (ND 17: 53-57).

Por esa razón, se entiende que generó peores consecuencias el primer caso. De este acontecimiento quedó evidencia en *Nueva Dimensión* un aviso a los lectores aparecido en el número 16. En él se aclara que según un auto judicial dictado en relación al sumario de urgencia nº 616/70, se autorizaba la circulación a Ediciones Dronte del número 14 de *Nueva Dimensión* siempre y cuando sustituyeran el contenido de las páginas 18 a 27. Por ello, según aclararon los tres responsables de la revista a su público:

Comunicamos a nuestros lectores y suscriptores que el N° 14 de *Nueva Dimensión* va a ser

---

<sup>57</sup> En español, “Nosotros y los nuestros”.

distribuido, habiéndose sustituido las páginas de 'Gu ta gutarrak', de la autora argentina Dra. Magdalena A. Moujan Otaño, cuento objeto del secuestro, por un número equivalente de páginas dedicadas a las tiras del gran dibujante Johnny Hart, en el que se desarrollan las aventuras de las hormigas prehistóricas de la popular serie de «B. C.» (ND 16: 25).

El conflicto se produjo porque la autora, de ascendencia vasca, en este relato sumamente humorístico recurre al clásico tema de los viajes en el tiempo y, en especial, a la denominada paradoja del abuelo<sup>58</sup>, para resolver el misterio sobre el origen del pueblo vasco y del euskera. De este modo, se relata cómo, a consecuencia de la radiación, los hijos del protagonista adquieren una inteligencia superior, forman un grupo de intelectuales, todos con algún parentesco vasco, y construyen una máquina del tiempo con la intención de desvelar cuál fue el origen del idioma. Tras varios saltos hacia atrás, llegan a un momento en que nadie reside en esa tierra, pero el artilugio se estropea y los personajes se ven atrapados en ese pasado donde deben reemprender la vida. De ahí la ironía de la conclusión final: los vascos descienden de sí mismos.

Al presentar una situación absurda, el texto expone el mito creado por los ideólogos nacionalistas de una unidad cultural monolítica cimentada por la conciencia de pertenecer a una misma raza y de compartir un lenguaje. El texto subvierte la propaganda nacionalista vasca al hacer constantes guiños al lector por medio de la hipérbole irónica (Molina-

---

<sup>58</sup> Esta paradoja se llama así a raíz del argumento de la novela del francés René Barjavel *El viajero imprudente* (*Le voyageur imprudent*, 1943) y consiste en plantearse que pasaría si el viajero en el tiempo, al retroceder al pasado, asesinase a su propio abuelo antes de que éste conozca a su futura esposa y que ambos puedan concebir. Entonces, tanto el padre o madre del viajero, como el propio viajero, no habrían sido concebidos. En ese caso, al no ser concebido, el viajero que no habrá podido viajar en el tiempo; al no viajar al pasado, su abuelo entonces no es asesinado, por lo que el hipotético viajero sí es concebido; entonces sí puede viajar al pasado y asesinar a su abuelo, pero no sería concebido, y así indefinidamente (Csicsery-Ronay, 2008: 99).

Gavilán, 2002: 72)

La autora, con su final satírico, deja claro que el mito nacionalista es una construcción artificiosa. Visto así, “Gu ta gutarrak” es una deconstrucción posmoderna de la unidad. No obstante, la especialidad de este escrito reside en su estilo, que pretende, mediante la voz narradora homodiegética intradiegética, recrear los dialectalismos propios de un vasco hablando en español -recuérdese el habla peculiar del vizcaíno en el capítulo V de la primera parte de *Don Quijote* (1605), de Cervantes-, consistente en su mayoría en el recurso del hipérbaton, y en la inclusión de numerosas palabras y expresiones en euskera, todas traducidas a pie de página.

Por tanto, se entiende que existió un número 14 que llegó a las librerías con el contenido inicial seleccionado, pero que fue retirado de la venta y hoy en día es más fácil encontrar el segundo número 14, el que contiene las viñetas humorísticas de Johnny Hart. Nada más se vuelve a saber del caso hasta que, cien números y casi diez años más tarde, Domingo Santos, ya como director exclusivo de *Nueva Dimensión*, y para demostrar los nuevos aires de libertad y democracia, decide enmendar el atropello realizado por las autoridades franquistas y reedita el cuento (ND 114: 9-21). En el editorial de dicho número, “Dentro de cien números, todos calvos” (ND 114: 4-7), Santos recrea los sucesos acaecidos tras el secuestro del número 14.

Allí explica que el relato venía acompañado por un primer premio otorgado en el concurso de relatos que se organizó en torno a la Segunda Convención de Ciencia Ficción en la República Argentina, celebrada en julio de 1968. El equipo redactor decidió publicarlo por unanimidad y del Depósito Previo les fue devuelto el número con sello de



aprobación para la publicación. Sin embargo, unos días más tarde, un oficio del Tribunal de Orden Público ordenaba retirar el número en circulación, considerándolo bajo secuestro preventivo. El Fiscal Especial de Barcelona había levantado una denuncia por considerar que dicho cuento atentaba contra la unidad de España, especialmente en algunos párrafos que señaló en rojo.

En ese punto, los acontecimientos se empezaron a tornar kafkianos. Enterado del asunto, Donald Wollheim, amigo del trío editor y uno de los principales promotores de *Nueva Dimensión* en EE. UU., movilizó clubs de *fans* pidiendo que enviaran cartas de protesta a la embajada. Poco después, el escritor Harlan Ellison, quien por entonces colaborar en cadenas de televisión estadounidenses, declaró que iba a hacer programas sobre la opresión de la libertad intelectual sufrida en España. Por su parte, la doctora Moujan Otaño envió un currículum para demostrar su categoría científica.

Desde España, los tres responsables de *Nueva Dimensión* no encontraban la afrenta en el relato, pero decidieron hacer lo que todas las publicaciones en esos casos, es decir, arrancar “el afrentoso cuadernillo y sustituirlo por otro más inocuo a fin de poder distribuir la revista” (ND 114: 6). Finalmente, la revista salió de nuevo con las viñetas de Hart, como se ha explicado. No ocurrió nada. No se celebró el juicio ni hubo otro mensaje oficial. Por esa razón, en 1979, abolida la censura, Santos rescató el relato de Magdalena Moujan Otaño, “como un homenaje a aquellos lectores que no pudieron saborearlo entonces” (ND 114: 7).

Eso sí, es necesario mencionar, como contrapartida, que convivir bajo el yugo de la censura franquista les valió de excusa a los responsables de *Nueva Dimensión* para la reducción pecuniaria de muchos derechos de autor, e incluso hubo escritores que les cedieron su obra bien gratuitamente, como Robert Silverberg, o bien por precios irrisorios,

como Harlan Ellison, que los vendió al precio simbólico global de un dólar, el cual después reclamó al ver que no se lo habían enviado.

#### 4.2.6. Los cuentos escritos originariamente en castellano.

Anteriormente, cuando se explicaba la línea editorial de este periodo, se mencionaba que el contenido, aunque de predominio anglosajón, incluía también textos de autores de muy diversas nacionalidades. En ese sentido, tampoco se dejó de lado la producción autóctona. Siempre aprovecharon los editores para completar el número con relatos originales en español, de los que como mínimo se encuentra uno por ejemplar. En ese sentido, *Nueva Dimensión* aprovecha la eclosión de escritores que conforman esa primera generación que vino a agruparse en primer instancia en las tres antologías previas a la revista española antes analizadas. En este momento, además de las antologías, encontrarán una nueva plataforma de difusión para sus creaciones en *Nueva Dimensión*. Eso sí, casi todos ellos estaban muy influidos por la ciencia ficción de la Época Dorada, la que había publicada en España hasta ese momento.

Tal es la cantidad de relatos originales en castellano de esta etapa, que el trío editor se decantó por completar en su totalidad el número 8, de marzo-abril de 1969, con este tipo de material. Dada la relevancia de este ejemplar, se ha optado por analizar estos cuentos de forma separada al cómputo total de relatos originales en castellano aparecidos en la revista en esta primera etapa. Además, poco después del número 8, el número 15, de mayo-junio de 1970, también casi por completo se compuso mediante textos de autores españoles, aunque centrado en otro objetivo: demostrar la pluralidad de formas de

la ciencia ficción, al ponerlo en relación con el drama. A estos dos casos hay que sumar la presencia de los dos ejemplares extra de 1970 dedicados a autores españoles: el segundo a Domingo Santos y el quinto a la escritura conjunta de María Guera y Arturo Mengotti. Todos estos casos reflejan la enorme afluencia de manuscritos a la redacción de la revista, un hecho que no se repetirá hasta los años finales de *Nueva Dimensión*.

#### 4.2.6.1. El número 8 de *Nueva Dimensión*: un monográfico de originales en español.

Cuando en el editorial del número 7, al cumplirse un año completo de vida de la revista, pasaron revista al ejercicio cumplido, ya destacan los responsables de *Nueva Dimensión* el porcentaje alto de espacio dedicado en sus páginas a autores españoles. Si bien siempre habían declarado su imparcialidad ante la nacionalidad de los escritores que incluirían en la revista, así como su deseo de demostrar que la ciencia ficción era un género mundial, aunque mayoritariamente anglosajón, una de sus principales reivindicaciones fue la de promover y difundir una escuela de autores nacionales, objetivo que también habían pretendido Santos y Vigil en *Anticipación*.

La revista germen de *Nueva Dimensión*, como se explicó, dedicó su último ejemplar a un monográfico diacrónico de la ciencia ficción en España, y ahora, el trío Santos-Vigil-Martínez retoma la idea desde una postura sincrónica. Por esa razón, dada la enorme cantidad de manuscritos recibidos durante 1968, el número 8, de marzo-abril de 1969, se dedicó íntegramente a originales españoles, una aventura editorial que parecía descabellada, pero que obtuvo buenos resultados y convirtió a este ejemplar en uno de los más conocidos de *Nueva Dimensión*.

- Relatos hispanoamericanos:

En este número aparece un total de veinte relatos, de los cuales seis pertenecen a autores de habla hispana de allende el Atlántico. Como se indicaba, la primera época de *Nueva Dimensión* sería en la que se mantuvo relaciones más estrechas con los aficionados de diferentes países de Sudamérica, y más estrechamente con el núcleo de aficionados argentino. Fruto de este vínculo fue la aparición de autores de ciencia ficción hispanoamericanos destacados del momento en las páginas de la revista durante estos números iniciales. En el caso del octavo ejemplar de *Nueva Dimensión*, sólo repite un autor, Carlos María Federici, que ocupará la sección «Cuento de choque» con “Complejo de culpa” (ND 8: 77). Además del mencionado, encontramos las firmas de Agustín Cortés Gaviño, mexicano, Ángel Arango, cubano, Elvio E. Gandolfo, argentino, Pedro Juan Edmunds, también argentino, Manuel Cobo, residente en Venezuela, aunque cubano de origen, y Hugo Correa, chileno y de mayor fama que los anteriores.

Precisamente este último es quien firma el relato más conseguido de este ejemplar de entre los pertenecientes a escritores latinoamericanos, “El veraneante” (ND 8: 15-21). En este cuento, mediante un ritmo predominante de escena a causa de un desarrollo dialogado de la trama, se relata el encuentro fortuito en una playa entre un hombre y una mujer. Lo que inicialmente parece una escena de seducción entre dos desconocidos, desarrollada de la forma más habitual, esconde un secreto. En ese mundo futuro existe una moda de utilizar androides que sustituyen el cuerpo original e intensifican las emociones del conductor. En ese sentido, mientras Valeria sí es de carne y hueso, Max es un presidiario que se vale de un sosia mecánico que le permite disfrutar de unos días de asueto y libertad sin abandonar la cárcel. De esa forma, la posible relación amorosa queda truncada y los personajes se alejan. La naturaleza distinta de ambos -oposición

orgánico/inorgánico- les impide la fusión amorosa, idea que refleja la imagen final de la narración: “en la arena húmeda las pisadas del títere formaban una línea que lo unía a la muchacha, pero alargándose cada vez más” (ND 8: 21).

Del resto de cuentos de escritores sudamericanos, destaca el del argentino, oriundo de Rosario, Elvio E. Gandolfo, “Ira quedo en Bantam” (ND 8: 67-72). Aquí, mediante la voz narradora homodiegética intradiegética, se adopta la visión de la humanidad desde la alteridad, desde el punto de vista de un alienígena, un ente que vive parasitariamente, sin ser detectado, en la mente de un humano, anfitrión y portador. De esta manera viaja por el universo estudiando diferentes razas. Por esa razón, aunque se trate del discurrir del pensamiento del ser parasitario, abunda en el cuento un tono expositivo que justifica el propio extraterrestre cuando especifica su costumbre de confeccionar informes para sus superiores del Centro de transferencia. La postura desde la alteridad permite invertir el proceso del extrañamiento, el ser compara lo conocido para el lector, desconocido para él, con lo extraño, lo conocido para el alienígena. Para ello, en primer lugar, ha de dotar de significado conceptos humanos tradicionales, por ejemplo, las unidades de medida temporales, descritas en su carácter astrológico (el año es la rotación del planeta sobre el sol; un mes es una de las doce particiones artificiales de un año...). Por otro lado, al describir lo desconocido, las relaciones humanas, recurrirá a su propia experiencia, las relaciones que él mantenía en el planeta Bantam con Ira. Para ello, aparecen numerosos vocablos que designan la otra realidad y que el lector debe rellenar de significado, realizando equivalencias en dirección inversa a la expresada por el ser de otro mundo (el Berme y el antiberme, el vitel de Ira...).

Los restantes relatos procedentes de Latinoamérica no poseen un desarrollo tan extenso ni un resultado tan satisfactorio. Tampoco sus autores frecuentaron en muchas

más ocasiones las páginas de la revista. Quizás una pequeña mención la merezca Pedro Juan Edmunds, escritor cuya obra principal se desarrolló en los años cincuenta, en el seno de la revista argentina *Más Allá*, pero que, después, por motivos laborales, fue relegando la vena creativa a escasas apariciones, como el presente relato. “Los bolicotes” (ND 8: 43-52) es un cuento de invasión alienígena, provocada por una especie de gusanos cuya capacidad reproductiva por partenogénesis (se dividen en dos cada cinco minutos) amenaza con cubrir la faz del planeta y destruir a la humanidad. En ese sentido, se puede establecer un vínculo con un capítulo de la serie original de *Star Trek*, “Los tribbles y sus tribulaciones” (“The Trouble with Tribbles”)<sup>59</sup>, donde aparecen unas criaturas de características similares cuya reproducción amenaza con inutilizar el Enterprise. Por otro lado, la trama presenta una crítica al desequilibrio ecológico y la actuación humana sin medir consecuencias. Se trata del problema de introducir una especie en un clima diferente, lo que provoca el desequilibrio medioambiental, como sucedió en España al traer el cangrejo de río americano.

Idea similar desarrolla Manuel Cobo en “Fausto vegetal” (ND 8: 31-32), donde la narración concluye con la idea de la inconsciencia humana en la exploración espacial, ya que se introduce un nuevo ser vivo (vegetal) en un planeta que no es el suyo, lo que puede provocar cambios en la fauna de dicho planeta. Muy distinto es el caso del cubano Ángel Arango, cuyo cuento, “El eje del diablo” (ND 8: 81-84), estaba tomado de un libro de este autor, *Robotomáquia* (1967), y desarrolla el soliloquio de un robot ante el amo al que acaba de matar, un discurso autojustificador desde la óptica del autómatas asesino. Por esa razón, el relato juega a humanizar al robot en diversas ocasiones al dotarle de sentimientos, todos ellos defectos del hombre como los celos o la codicia. Finalmente, en

---

<sup>59</sup> Se trata del episodio 15 de la segunda temporada, emitido en EE. UU. originariamente el 29 de diciembre de 1967. Aun así, la serie no se emitiría en Argentina hasta varios años después, por lo que parece improbable establecer una influencia directa.

un desarrollo más sencillo, el mexicano Cortes Gaviño en “Cuando no se piensa” (ND 8: 129-131) presenta una distopía futurista centrada en el peligro de la pérdida de valores morales en torno a la sexualidad y a la comercialización de drogas, donde la óptica del lector aparece representada en el protagonista, el señor Pantoja, hombre defensor de un mundo pasado ya perdido.

- Relatos de españoles:

Por parte de los españoles, a excepción de Sebastián Martínez y de Luis Vigil, entre las firmas casi no encontramos ninguna de los autores destacados de la época, como Domingo Santos, Alfonso Álvarez Villar o Juan G. Atienza, principalmente porque o bien ya habían aparecido anteriormente en la revista, o firmarían otros textos en números siguientes. Sí se pueden encontrar firmas de reconocidos personajes de la actualidad que en aquél tiempo hicieron su paseo personal por el género, como el cantautor y artista Luis Eduardo Aute, responsable de la muestra poética del ejemplar, “P. A. P. (Pequeño Apocalipsis Personal)” (ND 8: 133-144), antes mencionada. Se trata de un poema dividido en cuatro partes de las que cada una es un canto a los jinetes del apocalipsis. Además, en este número está presente el cineasta, apasionado de Bradbury, José Luis Garcí, con “Un aire antiguo” (ND 8: 7-8), relato de pretensiones líricas, aunque no muy logradas, donde se relacionan los avistamientos ovnis con una raza extraterrestre que controla desde el espacio la vida en nuestro planeta y el desarrollo de la humanidad.

Otro caso destacado es el del periodista José Luis Álvarez, fundador de la revista *Fonorama* y del sello discográfico El Cocodrilo, y uno de los personajes más peculiares dentro del ámbito de la música española. En esta ocasión aparece en su vertiente literaria

con “Un mundo insólito” (ND 8: 23-30), relato sumamente fragmentado donde se va cambiando la perspectiva y la voz narradora, siempre focalizada en el protagonista, un individuo del que al final se sabe que ha fallecido. El relato tiene un carácter alegórico y al final da a entender que dicho personaje era una neurona y la guerra de la que escapaba, el cáncer que iba destruyendo al hombre en el que la célula residía. Por ese motivo, no se puede englobar dentro de la ciencia ficción.

Ya que este número se completaba en su totalidad con material originariamente en español, las secciones de «clásico» y de «fanzine» fueron ocupadas por autores nacionales. Para el primer caso, ante el desconocimiento de los responsables de *Nueva Dimensión* de otros precedentes de la ciencia ficción en nuestras fronteras, se optó por exhumar nuevamente del olvido a M. Blanco Belmonte, dado que su relato “El ocaso de la humanidad” (ND 8: 53-56) ya había sido también publicado en el número 7 de *Anticipación*. Por contra, para el segundo caso, recurrieron al cuento “Solo” (ND 8: 78-80), de Ángel Rodríguez Metón, fundador del *fanzine* *Ad Ininitum*, que editaba el C. L. A. No obstante, este cuento está tomado de *Fundación*, un *fanzine* creado por Jaime Rosal del Castillo.

“Solo” se puede englobar más bien dentro de lo fantástico, pero destaca por el juego de voces narradoras que posee, donde el narrador llega a dirigirse directamente al personaje, Arthur Rowless: “¿qué te importa a ti que la ciudad entera se haya quedado dormida?” (ND 8: 79). Se describe cómo este individuo, Rowless, obsesionado por su misantropía, abandona la ciudad, es decir, la civilización. Cuando al fin deja la urbe, el mundo, donde sucedían hechos anómalos respecto al mundo empírico, vuelve a la normalidad. Por ello, Rowless adquiere un carácter simbólico como elemento desestabilizador, que, al estar reducido a una sola faceta, el odio, parece personificar esa



emoción humana.

En este punto habría que anotar que no todos los relatos del presente números son originales que habían sido escritos específicamente para la revista, pues, como en los dos casos anteriores, habrá más ejemplos de reediciones. Bajo esta categoría cabe citar “Los andamios” (ND 8: 9-14), de Francisco García Pavón, inicialmente recogido en *La guerra de los dos mil años* (1967). De protagonismo coral y formidable uso de la sinestesia, en realidad, se trata de un relato fantástico donde el mundo comienza a llenarse de andamios que imposibilitan el tráfico y obligan a los habitantes a prescindir de los vehículos. Este detalle provoca un camino hacia la utopía que se ve truncado cuando el hombre diseña nuevos artilugios que le devuelvan la rapidez de desplazamiento.

Caso similar sucede con “El ovni” (ND 8: 73-76), del Premio Nacional de Literatura Jorge Campos, autor que también colaboró en el número 7 de *Anticipación*. Como el título indica, se trata de un cuento sobre ufología. Lo interesante en él es que el narrador, heterodiegético extradiegético y con focalización externa, mantiene una distancia respecto al hecho narrado y persigue un afán de verosimilitud (Muñoz Navarro, 1994: 1355-1357). Así, introduciendo la presencia de alienígenas de aspecto y tamaño de artrópodos en un mundo cotidiano, reconocible para el lector, y mediante la óptica infantil de los protagonistas, se pone en duda la veracidad del suceso. Sólo las extrañezas físicas del insecto (patas impares, caparazón geométrico, capacidad de romper el vidrio) mueven hacia la interpretación de su procedencia extraterrestre. Finalmente, Campos quiso incluir este relato, con el título españolizado a “Platillos volantes” en la colección de cuentos *Bombas, astros y otras lejanías*, obra que quedaría inédita y que ya se citó con anterioridad.

En contraposición a las reediciones, el número ocho recoge relatos de autores

principiantes, como José Ángel Crespo, quien ya había aparecido antes en *Nueva Dimensión* con “31 de diciembre de 5027” (ND 5: 25-30). En esta ocasión su relato se titula “El seguro de muerte” (ND 8: 57-60). Se trata de un cuento desolador donde se ha inutilizado a la muerte y el personaje busca una forma de morir desesperadamente. Su plan se frustra cuando las autoridades, llamados Cefeos, le localizan y le reviven. Su cualidad de escritor inexperto se aprecia en el estilo, ya que se vale de un lenguaje denotativo, carente de recursos literarios y un léxico pobre que le lleva a incluir adjetivos sumamente tópicos: “puntiagudos colmillos”, “poderosas fauces”, “feroces ladridos” (ND 8: 60). También realizó su primera incursión en el género Alfredo Cardona Peña, con “Recreo sobre la ciencia ficción” (ND 8: 113-117), un escrito que los responsables no supieron si calificar como artículo, relato o ensayo. En realidad se trata de un curioso experimento que adopta la forma de un poema, sin rima, con versos heterométricos, larguísimos, en el que narra metaliterariamente la historia del género, comenzando por una defensa de la imaginación como una forma liberadora de contar historias. Eso sí, al carecer de narración, debe considerarse un texto lírico, que plantea un elogio a la ciencia ficción.

Mayor desconocimiento se plantea en torno a Félix Ares de Blas, de cuyo relato, “Enamorado” (ND 8: 85-89), sólo se indica la procedencia: Madrid. Respecto al texto, se trata de un interesante relato experimental donde la voz narradora homodiegética intradiegética relata un viaje astral en busca de su amada, Cristina, que al final encuentra y con la que se fusiona en un amor cósmico (“acaricié su pelo formado por colas de cometas” -ND 8: 88-). La experimentación se aprecia en un proceso deconstructivo del lenguaje, donde se rompe la lógica causa-efecto, se añaden adjetivos junto a sustantivos que no corresponden, buscando designar una realidad extrañada, o se usan puntos

suspensivos para referirse a la naturaleza inefable del hecho narrado. Otro relato que sobresale de la media, también debido a cierto afán experimentador, es “Tiempos idénticos” (ND 8: 105-112), de Pere Soler, y lo hace por su extrañeza y por su compleja narración donde cuatro personajes, Einstein, Sócrates, Mahoma y María, huyen de una Tierra hedonista, adicta al ocio, para ir a un planeta desierto, Lonk, al que acaban terraformando por la añoranza que sufren del planeta de origen. Así, cuando en el futuro llegan colonos humanos, descubren un émulo de la Tierra.

Finalmente, volviendo a escritores que tuvieron mayor desarrollo literario en *Nueva Dimensión* en esta época, estarían Luis Vigil con “Sube, sube la savia” (63-66), y el tándem madre e hijo, María Guera y Arturo Mengotti, con “El hombre de oro” (ND 8: 119-127), a quienes estuvo dedicado el extra número 5 de la revista, que se analizará más adelante. En el primer caso, Vigil presenta un futuro en guerra por la hegemonía económica mundial entre un Estados Unidos capitalista y dominado por negros contra la China comunista. Su relato posee una estructura donde los fragmentos de la historia se van alternando con otros sobre una planta trepadora que crece, los cuales están en cursiva. Dicha planta, que ascendía por la pared de la Casa Blanca, es la superviviente al conflicto, pues, tras la bombas, vuelve a brotar y reiniciar su escalada. La savia se convierte, pues, en el nuevo rey del los seres vivos y en el comienzo de la vida.

Por su parte, Guera y Mengotti se caracterizarán mucho por el gusto barroco y el ritmo lento de sus narraciones, así como por la ambigüedad de acontecimientos fantásticos que se relatan en sus escritos. Desde la nota introductoria ya se indica que “con su lenguaje hermético de ecuaciones y símbolos que les aislaban en el interior de una muralla invisible” (ND 8: 120) buscan un estilo personal. Para ello, en su escritura se encuentra un predominio por estructuras rítmicas trimembres (“Una negrura total se

adueñó de él, en la que golpeaba el martillo de la sangre, un martirio rítmico que sacudía sus sienes” -ND 8: 124-), y un uso de un lenguaje arcaizante (“Centelleantes estalactitas de cristal enguinaldaban las corcovadas techumbres” -ND 8: 125-). Respecto a la ambigüedad del tema, el lector debe adoptar una postura activa para interpretar los acontecimientos, pues se juega a confundir al protagonista, el judío Yehuda Godmann, cuyo nombre y apellido remiten a una procedencia divina, con la figura mítica del gólem.

No obstante, de todos los relatos de autores nacionales del presente volumen, sin duda, el más destacado fue “Portal” (ND 8: 90-104), de Sebastián Martínez, texto que años más tarde seleccionaría Domingo Santos para la antología *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982). Por ese motivo, se ha optado por seleccionar este cuento como el más destacado en la obra de Martínez, para realizar sobre él un análisis mas detallado al final de esta investigación.

- El análisis sincrónico de la ciencia ficción española, por Martínez Montalbán:

De todos los cuentos de este número ocho, se concluye que *Nueva Dimensión*, en su pretensión de potenciar la cantera nacional, se constituyó en la principal plataforma para publicar y difundir los originales en español, junto con las distintas antologías publicadas en esos años, de las que se hablará en el siguiente apartado. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la realidad no favoreció a que esta primera generación de escritores pudiera profesionalizarse y acudir al género con mayor asiduidad y experiencia, como sí sucedió años antes en Estados Unidos. Esa realidad se debió a diferentes motivos como la ausencia de remuneración económica por la publicación de cuentos, y la ausencia de premios literarios que tuvieran continuidad en el tiempo. En este punto, habría que

recordar que ni siquiera los responsables de *Nueva Dimensión* pudieron vivir nunca de los escasos beneficios, si no pérdidas, que les reportaba publicar la revista.

De este modo, la principal reivindicación que se propuso con esta aventura editorial fue reflejar no sólo la existencia de un creciente grupo de escritores españoles de ciencia ficción, sino la posibilidad, aunque fuese de forma anecdótica, de completar un número de revista con ellos en su totalidad. Aun así, este hecho resultó la excepción a una norma de dominio del material anglosajón en *Nueva Dimensión*, pues no se volvería a completar otro número con contenido exclusivamente español hasta que eclosionase una nueva generación de escritores, es decir, hasta el número 136, del verano de 1981.

Por esa razón, el panorama no era tan halagüeño como cabía pensar y el resultado de este número ocho concuerda con las opiniones que José Luis Martínez Montalbán engloba en el artículo “Notas para una aproximación a la literatura y a los escritores de ciencia ficción en España” (ND 8: 33-40). Este breve ensayo se caracterizó, principalmente, por un tono alarmista, que incidía en que la ciencia ficción española estaba en ciernes y, por ello, todavía debía mejorar. Sin embargo, una de las principales fallas que le achacó Martínez Montalbán a la ciencia ficción autóctona fue la casi total ausencia de novelas: “Esta ausencia de obras largas es casi completa, ya que apenas son dos o tres los autores españoles que tienen novelas en su haber. Los demás acumulan cuentos, todos ellos muy cortos, que en definitiva se reducen a una sola idea expresada en tres folios” (ND 8: 35). Esta carencia fue también motivo de discusión en la revista incluso en sus últimas épocas, pues la época de mayor cantidad y mejor calidad de novelas de ciencia ficción de escritores españoles no se daría hasta la década de los noventa.

Ahora bien, este artículo de Martínez Montalbán destaca en este momento por dos

cuestiones: a) se trata del primer análisis sincrónico de la ciencia ficción española, lo que permite realizar un corte para conocer el estado de la cuestión en este momento casi inicial de la vida de *Nueva Dimensión*; y b) presenta la preocupación por el desarrollo de una escuela española de escritores del género, que buscara unas singularidades en su desarrollo que la diferenciase de otras escuelas nacionales, y principalmente de la anglosajona. En ese sentido, el artículo se dividía en dos secciones. En la primera, tras la típica defensa del género y un intento de definición inconcluso, es la que pretende explicar a la situación de la ciencia ficción en España en el momento, donde se aprecia la baja calidad de los originales, y el reducido grupo de lectores de ciencia ficción existente en el país.

En la segunda sección del artículo, Martínez Montalbán, después de explicar la perspectiva que ha adoptado por englobar a la gran cantidad de autores que ha ido localizando en las publicaciones de ciencia ficción de la época, señala que la gran mayoría de ellos, o bien poseían escasa producción, o bien su producción estaba aún por desarrollar. Por esa razón, los expone en un orden de relevancia decreciente. Así, empieza por los que, en su opinión, eran los más importantes. En especial sus elogios recaen en Juan García Atienza, y en la labor cuentística tanto de Domingo Santos como de Luis Vigil. Después, incluye una segunda categoría de escritores de calidad aceptable, pero pequeña producción: Carlos Buiza, Carlo Fabretti, José Luis Garci, José García Martínez-Calín (PGarcía) y Manuel Pacheco.

Finalmente, señala una retahíla de nombres que él engloba por su escasa producción, por la reducida calidad de su obra o porque Martínez Montalbán reconoce que no había podido leer nada de sus creaciones. Aquí aparece un enorme cajón de sastre donde incluye gran cantidad de escritores: Jaime Battle, Alicia Araujo, R. de Benito, José

Canellas Casals, Adolfo Castaño, Eugenio Danyans, Jorge Felui, Francisco Daniel Ortusol (Frندانor), Jaime de la Fuente, Federico García Llaurdaro, E. F. Granell, Mario Lleget, Manuel R. Cuevillas (Eugenio Luque), Pedro Sánchez Paredes, Manuel Pilares, Santiago Martín, Sebastián Martínez, Arturo Mengotti, Luis Molina Santaolalla, José María Pérez Lozano, Juan José Plans, José Sanz y Díaz, Eduardo Texeira, Raúl Torres, Ángel Torres Quesada, Mercedes Vacarcel, Francisco Valverde Torné, Francisco Izquierdo, Ramón Cordón, José Ángel Crespo y Francisco Lezcano Lezcano.

Hay que anotar que algunos de esos nombres están ausentes en *Nueva Dimensión*, como Francisco Valverde Torné, que otros sólo acudieron a la ciencia ficción con anterioridad a la revista, en las antologías previamente comentadas, como Alicia Araujo, y que otros autores desarrollarían una labor creativa más intensa en años posteriores, como Juan José Plans. Finalmente, desde una óptica actual, se puede establecer discrepancias con el criterio subjetivo de Montalbán, puesto que escritores como Álvarez Villar o Lezcano Lezcano sí poseen escritos importantes y porque Torres Quesada, autor principalmente de literatura popular y sumamente prolífico, sí escribió novelas de mayor hondura como la trilogía de *Las islas* (1989). No obstante, como se ha señalado, el artículo posee una importancia histórica significativa para comprender cuál era la situación de la ciencia ficción en la España de la época, aunque conviene apuntar que la crítica radicalmente negativa que lo sustenta “refleja en gran medida el descontento de tantos intelectuales frente a la situación política de la época, y resume de manera elocuente su generalizado sentimiento de inferioridad económica e intelectual ante el resto del mundo” (Molina-Gavilán, 2002: 15).

#### 4.2.6.2. Ciencia ficción y teatro, el n° 15 de *Nueva Dimensión*.

Como ya se ha expuesto en la presente investigación, la ciencia ficción aparece cultivada no sólo en las formas narrativas tanto novela como cuento, puesto que, aunque sea en menor medida, tenemos obras de teatro y poesía. En el caso de la dramaturgia un ejemplo conocido es el drama *R. U. R.* (1921), de Karel Čapek. Sin embargo, no hace falta alejarse de nuestras fronteras para encontrar casos donde la dramaturgia se mezcla con lo prospectivo, como las ya citadas *El pedigree* (1926), de Ricardo Baroja, y *Otoño del 3006* (1954), de Agustín de Foxá.

No obstante, cuando la revista *Nueva Dimensión*, ya superados dos años de vida, quiso lanzar un número especial que mostrase la relación entre la ciencia ficción y el teatro, desconocían ejemplos como los citados. A sus editores les pareció una propuesta con la que limar una frontera y enseñar que la extrapolación puede convertirse en una poderosa herramienta de creación de obras dramáticas que no se basen en reflejar nuestro mundo de forma directa, sino indirecta, a través del ya explicado proceso del «extrañamiento cognitivo» (Suvin, 1979: 28).

Desde el editorial ya mencionan los problemas para confeccionar este número especial, puesto que tras una intensa búsqueda descubrieron que se trataba de un campo baldío, sin apenas ejemplos, poco conocido y cultivado, lo que les llevó a buscar de muchos dramaturgos aficionados que sólo habían escrito piezas tan breves que no alcanzaban ni la largura de un entremés, o piezas que no lograban la hondura dramática y se quedaban en elementos superficiales o mero teatro de tesis, o ejemplos tan lejanos como una pieza de Luciano de Samosata, “Algunas preguntas embarazosas para Zeus” (ND 15: 55-64). Todo ello rodeando la principal baza del ejemplar, la obra de Carlo Frabetti, *Sodomáquina* (ND 15: 71-96). Si bien desde la revista ya se habían dado noticias



sobre la representación que se realizó de esta obra teatral durante la celebración de la primera Hispacon, en diciembre de 1969 (ND 13: 138), ésta es la primera vez que aparece de forma impresa. Por ese motivo, algo más tarde, en 1982, en el ejemplar compilado por Domingo Santos, *Lo mejor de la ciencia ficción española*, se vuelve a incluir esta obra como la creación literaria más destacada del autor de origen italiano, más conocido por su labor como crítico y divulgador científico.

Con *Sodomáquina* estamos ante la mejor compaginación de teatro y ciencia ficción que se puede encontrar a lo largo de este número de *Nueva Dimensión*. Se trata de una obra elogiada por varios motivos, por ejemplo, la ruptura de la cuarta pared, no sólo con parlamentos de los personajes dirigidos directamente al público, o la actuación conforme a estos, sino con la intención de buscar su participación, su vinculación con la obra, como un personaje más, en busca de la movilidad y el despertar crítico que pretende provocar el autor en los espectadores, actitud que explicita en el extraño epílogo donde pretende fijar las reacciones que tendrá el espectador ante la obra:

Es cierto. Vosotros, los abúlicos y conformistas terrestres del siglo XX, habéis contribuido en gran medida a la potenciación de los factores cuya extrapolación histórica inmediata sitúa a la humanidad en un difícilmente evitable punto final de aniquilación (ND 15: 96).

Además, también se observan otros elementos interesantes, como la dramatización en *flashback* en el acto primero, donde se nos cuenta el proceso de detención y ajusticiamiento del protagonista, el Terrestre Inadaptado, o el enorme juego imaginativo que consigue el autor con los escasos elementos que sitúa en el escenario, que lleva, por

ejemplo, a que algunos actores representen varios personajes (el Sistema será Antropólogo, Inspector y Juez). Por contra, si se debe indicar un aspecto negativo, se situaría en el acto segundo, donde se repiten parlamentos con explicaciones científicas a varios de los hechos dramatizados, explicaciones donde se refleja el afán divulgativo de Frabetti, pero que ralentizan el ritmo de los diálogos. De trama sencilla, pero resultado redondo, *Sodomáquina* toma lo más notorio del teatro experimental. Ello, unido a las herramientas de la ciencia ficción, provoca ya no sólo una reflexión sobre la naturaleza humana, sino un intento de implicar al espectador en una pretensión purificadora de defectos humanos como la violencia.

Sin embargo, como se ha señalado, el problema reside en la escasa calidad del resto de textos. La siguiente obra más extensa está firmada por Luis Vigil, en colaboración con Teresa Inglés, feminista declarada, aficionada al teatro y autora del relato ganador en el certamen literario que organizaría *Nueva Dimensión* en 1976. El texto de ambos, “Complemento: un hombre”, se puede considerar como teatro de tesis que se vale tanto del medio dramático como del prospectivo para recalcar las diferencias sociales de los dos sexos. Para ello, nos mostrarán el enfrentamiento entre unos exploradores espaciales provenientes de un mundo con una sociedad matriarcal frente a los nativos, radicalmente machistas. Aun así, resulta notorio en este drama que, dadas las numerosas acotaciones que incluyen gran cantidad de acción en detrimento de un diálogo que en gran parte es extenso e insustancial, estamos ante la reescritura de una obra inicialmente narrativa. La prueba de esta afirmación se halla en que este mismo escrito apareció en forma de cuento en la *Antología española de la ciencia ficción* que compilaría Raúl Torres en 1972, y de la que se hablará más adelante.

El resto del número especial se compone de obras muy breves que incluyen ciertos

elementos de teatro experimental, pero que pecan en su representatividad, puesto que asemejan ser más bien teatro para leer que para llevar a las tablas. Por ejemplo, en ellas, muchas veces las acotaciones no aclaran nada sobre la representación y se vuelven piezas poéticas o simbólicas cuya elisión restaría sentido a la obra, como sucede con “Una imposibilidad” (ND 15: 111-117), de Miguel Pacheco, obra de por sí abstracta y de difícil comprensión que parece centrarse en las relaciones entre el hombre y la máquina.

En realidad, casi todas las obras aparecidas en este número especial tocan el tema de la relación entre el hombre y la máquina. Además del citado texto de Pacheco, también aparece esa preocupación en “... Y las ranas pidieron un Dios” (ND 15: 129-133), de Miguel Cobaleda. Aquí se refleja un mundo dominado por una Computadora Providente que emula el discurso de un profeta y donde se plantea finalmente, mediante una imagen de naturaleza escatológica, que la máquina ha devorado a la humanidad, representada por las cabezas siempre presentes en las acotaciones. Crítica similar en contra de la progresiva mecanización de la vida cotidiana, aunque esta vez con un toque cómico, aparece en “¿Es usted feliz?” (ND 15: 102-104), de Alberto Miralles, pieza breve que parece un anuncio publicitario donde los robots expuestos acaban por rodear al hombre y dar la vuelta a la situación, siendo ellos quienes publiciten un nuevo modelo: el hombre

Este mismo autor, en otra pieza igual de corta, “Simbiosis Eroscromática” (ND 15: 99-101), aborda otro tema propio del género, el del primer contacto, en este caso frustrado. Aquí, el aspecto más relevante es el juego con los colores en la representación cuando el personaje Uno (que representa la individualidad) describe al alienígena. Al final, de lo que habla es de la incompreensión humana ante lo desconocido, puesto que el Coro (representación de la masa) no sólo lincha al extraterrestre por sus diferencias físicas, sino a la humana que se declara la amante del visitante exterior.

Por estas razones, el artículo escueto de Luis Vigil y Carlo Frabetti donde exponen las conclusiones del experimento termina por colegir que las obras, muy centradas en el tema de la máquina, habían demostrado ser ejemplos primarios de un nuevo campo literario, una nueva posibilidad expresiva. En este sentido, los dos críticos hablan de pioneros y, por tanto, errados ejemplos que podrían conducir hacia nuevos textos de mayor calado literario. Sin embargo, la rama dramática de la ciencia ficción ha persistido en ejemplos esporádicos de diferentes autores, como *Demasiado tarde para Filoctetes* (1989), de Alfonso Sastre, o *Vitro* (2000) de Beatriz Cabur, y en varios montajes relevantes, como los de la Fura dels Baus o Els Joglars, todas ellas propuestas más maduras en la relación de ambos géneros, pero que no dejan de ser muestras minoritarias dentro de la producción dramática total<sup>60</sup>.

#### 4.2.6.3. Los cinco números extra de 1970.

Como se ha indicado anteriormente, uno de los proyectos de crecimiento de la editorial de este periodo fue la creación de una línea paralela a la revista: los números extra, que alternaba con los números de la revista, aún de periodicidad bimensual. Esta iniciativa surgió a petición de algunos lectores en la sección de correspondencia, en concreto, en la epístola de Rodolfo Emilio Caveri (ND 13: 165), a quien respondieron que tenían ese proyecto en mente y querían realizarlo a lo largo de 1969. No obstante, la idea no se materializó hasta 1970.

Cada uno de estos números extra, cinco en total, estuvieron dedicados a un autor determinado, y funcionaron más a modo de antologías que como revista, puesto que la

---

<sup>60</sup> Para un análisis más detallado de la relación entre el teatro y la ciencia ficción en España, véase el artículo de Julio Enrique Checa Puerta (2010: 17-20).

sección «Hoy» quedaba reducida a una serie de artículos («Se Piensa») donde justificar la calidad del autor escogido, recoger una bibliografía de sus obras existentes en el momento en castellano, o incluir una entrevista con el autor. Por tanto, la estructura de estos ejemplares variaba ligeramente respecto a los números habituales de la revista, aunque sí se respetaba el editorial, que funcionó como prefacio o presentación sobre el autor en el que se centra el ejemplar, y a la que seguía la selección concreta de relatos.

De los cinco números, en el afán de los editores por promocionar la ciencia ficción autóctona, el segundo y el quinto están dedicados a escritores españoles: Domingo Santos en el primer caso, y el tándem María Guera y Arturo Mengotti en el segundo. Los otros tres números se centraron en Donald A. Wollheim el primero, que apareció entre el número 12 y 13, en Robert Sheckley el tercero, entre los números 16 y 17, y en Harry Harrison el cuarto, entre los números 17 y 18. A excepción de Wollheim, que destacó mucho más como editor que como escritor, las otras dos firmas estadounidenses de estos extras sí pertenecían a escritores del género de primera categoría, lo que demuestra nuevamente la preocupación de los responsables de *Nueva Dimensión* por llevar a sus páginas lo más granado del género.

- El extra número dos: Domingo Santos.

Por tanto, el primero de estos ejemplares centrado en un autor español, el número dos, se concentró en torno a la narrativa breve de Domingo Santos, quien apareció en la editorial con un manuscrito, el cual fue sometido a análisis y después pulido por el propio escritor hasta materializarse en este volumen. Al margen de la seriedad reinante en los otros extras, aquí -en parte influenciado por el carácter humorístico de los cuentos que

componen el ejemplar- se optó tanto por un editorial delirante, como por una entrevista llena chascarrillos jocosos y bromas.

En dicha entrevista, titulada “Cándida y perversa entrevista a tres, nacida de una cierta curiosidad, una amplia dosis de mala intención, y un poco de sadismo subyacente” (ND extra 2: 10-18), Luis Vigil y la por entonces colaboradora Teresa Inglés engañaron a Domingo Santos para arrojarle una lluvia de preguntas con las que el escritor expuso sus ideas sobre la ciencia ficción. Santos justificará aquí su predilección por este género sobre dos pilares: a) le permite un contacto especial con el público; y b) de él le interesa que puede plantear cuestiones tabús para otras modalidades narrativas. Tras recordar sus orígenes en las novelas populares, remarca que él escribe por afición. Por esa razón, Santos se declara a sí mismo escritor tradicional, y cuando le interrogan sobre la presente compilación de relatos, el escritor español advierte: “Nunca hasta ahora me había decidido a reunir en un solo volumen una serie de cuentos cortos con el denominador común del humor y la ciencia ficción, que son hoy por hoy mis dos grandes hobbies literarios” (ND extra 2: 17).

En concreto, en el presente número aparecen ocho relatos: “El extraño inquilino del zoo de Londres” (ND extra 2: 19-48), “Cyborg” (ND extra 2: 49-54), “Negocios del corazón” (ND extra 2: 55-62), “Gira, gira” (ND extra 2: 63-80), “Love Co.” (ND extra 2: 81-100), “El marciano rosa” (ND extra 2: 101-120), “El profesor Charlie Brown y las paradojas del espacio-tiempo” (ND extra 2: 121-144), y “El programa” (ND extra 2: 145-166). El resultado es muy variable, pero en general se percibe una preocupación por la fábula que se contrapone a una despreocupación excesiva por la forma -narración poco pulida, denotativa, donde escasean los recursos literarios-, y donde el humor también presenta altibajos. De ellos, “El profesor Charlie Brown y las paradojas del espacio-tiem-

po” constituye una reedición, puesto que ya se incluyó este cuento en el número 7 de *Anticipación*. Además, habría que señalar que tanto “Negocios del corazón” como “El programa” reaparecerían posteriormente, en 1981, en un volumen de relatos *Fututo imperfecto*, centrado en la práctica de la distopía.

Entre los relatos más conseguidos del presente ejemplar, estarían “Gira, gira” y “El marciano rosa”. En el primero destaca la explotación cómica de todas las facetas posibles del *novum* que lo fundamenta: el problema del tráfico en las grandes ciudades. Esta preocupación se presenta hiperbolizada en un mundo ficcional donde hay una gran ciudad, Cosmópolis, y el protagonista, visitante por motivos burocráticos, narra en su propia piel las desventuras que sufre por acudir a ella en automóvil, desoyendo las advertencias de sus conocidos sobre este medio de transporte. Santos analiza este problema desde muchas ópticas: infinidad de cruces laberínticos, tráfico denso continuo, calles con cambios de direcciones según horas del día, imposibilidad de aparcar, guardias de tráfico al acecho para poner multas...

De esta forma, la ciudad aparecerá como un caos absoluto, inaprehensible para el visitante, que termina por enloquecer, engullido por el frenético ritmo de la urbe y por el desvarío progresivo de los acontecimientos. Para ello, una acertada voz narradora homodiegética e intradiegética consigue transmitir la angustia y la enajenación creciente del personaje, y las situaciones, que rayan en el absurdo, van generando la ironía que se pretende en el cuento, sin perder así la intención crítica, lo que demuestra una correcta fusión de la ciencia ficción con el humor.

Por su parte, en “El marciano rosa” se plantea el talante cómico desde el propio título, con la elección de un color cargado de connotaciones ridículas para un ser que, habitualmente, se asocia al tópico de los BEM (*Bug-Eyed Monster*), que en la tradición

personificaban el terror. Su descripción continúa el mismo camino que establece el color de su piel, pues las comparaciones ironizan la visión tradicional de los marcianos de las antiguas revistas *pulp*: “un rostro dotado de un par de ojos redondos como dos grandes botones, una naricilla respingona en forma de retorcida trompetilla, una boca que era una leve hendidura horizontal ligeramente coloreada en los bordes, y unas graciosas antenas a modo de cuernecillos a ambos lados de la frente” (ND extra 2: 103).

La comedia se plantea mediante el equívoco (el extraterrestre llega a la Tierra por error) y la ocultación (al final el alienígena resulta ser un niño, al que vienen a buscar los padres). En la trama, después de comprobarse que se trataba de un verdadero extraterrestre, las autoridades terrícolas pasan a tratar al visitante con todos los honores de diplomático, con el que pactar grandes acuerdos comerciales. Sin embargo, al final, se descubre la minoría de edad del alienígena y con ello, se frustran las pretensiones económicas, lo que otorga ese sentido satírico al cuento. Hacia ese mismo objetivo desde el comienzo incide la voz narradora, la cual, desde una postura superior, irá introduciendo diferentes comentarios irónicos sobre nuestro mundo que agrandan el humorismo de la propia fábula: “Porque el ejército es una maquinaria complicada, y el hecho de embragarla y desembragarla ocupa evidentemente su tiempo” (ND extra 2: 105).

Finalmente, y al margen del humor, sí poseen abundante fuerza prospectiva los *nova* usados por Santos en los cuentos “El programa” y “Negocios del corazón”, dos cuentos cercanos a la distopía. Por ese motivo, su presencia contradice en parte la intención humorística principal que Santos defendía como característica común a este conjunto de relatos. Valga de ejemplo el caso de “Negocios del corazón”. Aquí se relata la visita de un enfermo cardíaco a un centro de «reemplazo de órganos». Gracias a ese punto de partida, Santos aprovecha para explicar cómo sería el negocio de órganos humanos,



con las distintas filosofías y métodos de empresa.

Más interesante es “El programa”, que trata sobre la creciente presencia de la violencia en los medios de comunicación. Para ello, presenta un futuro donde se organiza y se retransmite mundialmente la caza por parte de ciudadanos libres de un reo condenado a muerte. Todo el relato gira en torno a este tema, que se va desarrollando desde sus múltiples perspectivas: la publicidad que sponsora al programa; la concepción del mismo de sus responsables; el punto de vista del reo; la visión desde uno de los cazadores. Así Santos critica la progresiva pérdida de un código ético y moral dentro de los medios de comunicación. Además, también se filtran varias reflexiones sobre la naturaleza humana por parte de la voz narradora: “[la gente] vio en el Programa un cauce por donde descargar los instintos sanguinarios inherentes al ser humano y un sucedáneo que aboliría las guerras al suprimir su necesidad fundamentalmente morbosa” (ND extra 2: 156).

Respecto al estilo de Domingo Santos, dada su condición autodidacta y sus comienzos en la literatura popular, se caracterizará por modelos narrativos tradicionales, donde domina una voz narradora heterodiegética extradiegética y una focalización cero, y donde la voz narradora domina sobre la de los personajes, adueñándose en muchas ocasiones de su voz y pensamientos. También tiende hacia la coincidencia entre el orden cronológico del discurso y de la fábula, tan sólo recurriendo a la analepsis para explicar los antecedentes de la trama. Tampoco se vale de muchos recursos literarios ni construye imágenes propias, sino que recurre a la denotación, a una sintaxis clara, a descripciones sencillas y comparaciones que ayuden a visualizar las diversas escenas de la trama, siempre buscando la comunicación y la comprensión de la mayor cantidad de lectores.

- El extra número cinco: María Guera y Arturo Mengotti.

Por su parte, el extra número 5 recoge seis cuentos de los ocho que en total escribieron a dúo María Guera y Arturo Mengotti para *Nueva Dimensión*. De los seis, el primero, “Herencia de sueños”, ya apareció en el número 3 de la revista, y reaparece aquí puesto que con esa historia consiguieron los dos autores el premio al mejor cuento del año por parte de los lectores de la revista (ND 8: 163). Los otros dos cuentos de Guera y Mengotti ajenos a este número son el ya analizado “El hombre de oro” (ND 8: 119-127) y “Se cerraron como un rollo de pergamino” (ND 23: 119-128)<sup>61</sup>. Posteriormente a 1971, los dos autores de origen suizo tuvieron que volver a dicho país, donde detuvieron totalmente su carrera literaria y donde el trío editor de *Nueva Dimensión* les perdieron la pista. Ahora bien, volviendo al presente ejemplar, ya se advierte en el editorial la fuerza imaginativa del tándem madre e hijo:

Hay en ellos, ciertamente, claros elementos de ciencia ficción, mezclados con otros elementos más extraños que dominan sus relatos, los cuales podrían juzgarse a la ligera como una combinación del *fantasy* tradicional, el onirismo, el surrealismo y la ciencia ficción. Hay un alto grado de esoterismo, una gran dosis de misticismo, y en todos ellos impera una profunda melancolía. Y sobre todo hay en ellos una creación -por no decir recreación- de un mundo oscuro, denso, coherente, que los domina (ND extra 5: 5).

La cita recoge varias claves para interpretar los cuentos de Guera y Mengotti, puesto que, en verdad, presentan un ejercicio libre de fantasía. En sus escritos, se mezcla

---

<sup>61</sup> Aunque el número 23 es uno de los primeros ejemplares de la siguiente etapa de *Nueva Dimensión*, resulta más beneficioso consignar este relato en el presente apartado para favorecer una visión global de la obra de estos dos escritores.

muchas veces la realidad con el mundo de los sueños. Sus cuentos se caracterizan por los argumentos abiertos, muchas veces imprecisos, una mezclanza continua de imágenes donde se destaca un intenso cromatismo, una fascinación por lo visual que les lleva a una predisposición constante por la descripción, y una adjetivación recargada y barroca, lo que provoca un ritmo lento en sus narraciones:

Caminaba sin dejar huellas en el fondo del océano, entre las conchas y las estrellas, porque sabía que estaba en el recinto de una catedral sumergida. Veía las arcadas ojivales, por las que volaban peces fosforescentes con aletas irisadas de mariposas, entre anémonas que, aferradas a las piedras, se abrían, tentadoras flores de muerte (ND extra 5: 45).

A pesar de toda la libertad fantástica que desarrollan en sus obras, y de que lingüísticamente intentan construir un lenguaje propio e imágenes personales, en ciertas ocasiones demuestran alguna falta de depuración, puesto que, si al describir una realidad tan extrañada como la que recogen en sus obras, deben recurrir a la carga denotativa de las palabras, muchas veces no reflejan una selección léxica adecuada y caen en expresiones vulgares, en imágenes manidas, en un abuso de oraciones comparativas, muchas veces centradas en sus experiencias personales, así como cierta falta de cohesión interna y algunos errores de puntuación.

Otro elemento que debe destacarse es la mayor riqueza de juegos discursivos en sus cuentos. Conscientes de las posibilidades de la narración, Guera y Mengotti combinan en los relatos una variedad de voces narradoras interesante, donde domina en especial, en los cuentos protagonizados por el personaje Thur, una predisposición hacia una voz narradora

homodiegética intradiegética. Por tanto, Thur cuenta sus viajes en primera persona y se dirige siempre a un receptor implícito. Ese detalle se justifica adecuadamente en el primer cuento, “Herencia de sueños” (ND extra 5: 9-22). Al tratarse del más destacado relato del volumen, se ha optado por seleccionarlo para un análisis más detallado al final de la presente investigación.

Dada la tendencia al hibridismo que plantea esta pareja de escritores, muchas veces resulta complicado asociar sus cuentos con la ciencia ficción, ya que algunos casos no presentan ninguna relación con él, por ejemplo, “Cuando deliré” (ND extra 5: 45-66). En concreto, se presenta aquí una historia con dos planos, uno de índole onírica, con voz narradora heterodiegética extradiegética, y otro con voz narradora homodiegética intradiegética, que expresa los desvelos del protagonista y la relación tortuosa que mantiene con una mujer vagabunda. El elemento fantástico de ese cuento se filtra a través del misterioso personaje de la mujer, que al final aclara su verdadera naturaleza: es un devoradora de sueños que se alimenta de las pesadillas del protagonista.

De todos los cuentos, los más relacionados con la ciencia ficción son el ya mencionado “Herencia de sueños”, “Aborrece la sal” (ND extra 5: 69-90) y “No todo mi ser morirá” (ND extra 5: 93-114). Ello no evita que mantengan diversos elementos fantásticos carentes de cualquier tipo de racionalización o comprensión propia de la condición cognitiva que exige la ciencia ficción. Por dichas razones, se observa que una concepción del género distinta en Guera y Mengotti, puesto que les sirve de medio a través del cual desarrollar elementos fantásticos, pero que carecerá casi completamente de cualquier *novum*, pues el deseo de los dos autores se centra en la recreación de parajes extrañados, llenos de elementos oníricos que les relaciona en muchos momentos con el surrealismo.

En “Aborrece la sal” se describen los intentos por parte de tres humanos, un padre y sus dos niños gemelos, de colonizar un planeta ocupado por una jungla voraz, con un sol abrasador del que hay que esconderse, y con tormentas y lluvias crepusculares. La focalización recae sobre los dos niños, por lo que la fábula se relata desde su ingenuidad, su soledad en el planeta y su pretensión de huir del maltrato y odio del padre. Los gemelos escucharán una música, que les atrae y les determina a escaparse del control paterno, para descubrir a un extraño hombre al que llaman el Viejo. El anciano decide ayudarles contra el padre y envía a un guía con ellos, un murciélago. A partir de aquí los sucesos se van tornando cada vez más extraños y fantásticos hasta que al final el padre y los niños caigan prisioneros de la selva y de los designios del Viejo, la extraña entidad que parece gobernar el planeta.

En este escrito la ciencia ficción aparece en la pretensión colonizadora de un planeta de condiciones adversas, que deriva a la aparición de elementos extraños que escapan a la comprensión humana, y mucho más a la de los dos niños protagonistas. Es interesante también la trama subsidiaria que plantea el maltrato paterno, que podría considerarse como la ruptura de un tabú social. Además, en el desarrollo de este aspecto, se percibe que, en ausencia del padre, la autoridad y el mismo trato denigrante es adquirido por el chico sobre su hermana, continuando con la misma actitud que ellos mismos detestaban.

Finalmente, habría que destacar “No todo mi ser morirá”, que, aunque su trama se ubique en la Edad Media, plantea una narración menos fantástica y más imbricada en la ciencia ficción. En medio de Navidad, llega a un monasterio un extraño hombre desnudo, que resulta ser un extraterrestre. Acogido por los monjes, a pesar de su incapacidad para el habla, el ser aprenderá a comunicarse con sus bienhechores hasta integrarse como un miembro más dentro de la congregación. La aparición de dos personajes propios de otros

cuentos, Thur y Chrestien, ofrece una conexión de los relatos como un todo, como pertenecientes a un universo compartido. En la conversación que Thur mantendrá con Noel -nombre que otorgan los monjes al alienígena-, éste le señalará el motivo de su aterrizaje en nuestro planeta: en su bagaje espacial había encontrado un peligro sobre el que quiere advertir a la humanidad. Pero a causa de la malaria provocada por un caluroso verano y la proximidad al monasterio de un pantano, el alienígena muere tras terminar de construir su capilla.

Cientos de años habían caminado, machacando las piedras bajo pesados pasos. El monasterio cumplió distintas misiones: fue cárcel, granja, y refugio de alimañas. Pero la capilla permaneció siempre, protegida por su mismo abandono. La gran puerta de bronce quedó cerrada por el óxido del metal, que la sellaba. Ya había perdido su fuerza de atracción, al igual que los menhires del páramo, otras energías gobernaban el mundo. Dentro, los apóstoles, detenidos en el tiempo, hablaban para nadie su lenguaje subterráneo. Y la vidriera seguía viviendo milagros, ausente en la luz, lavada por la lluvia y la nieve, gritando con el acento intenso y anguloso de sus aristas los rayos de sol hacia el páramo y transfigurada por ellos en una abstracción ardiente (ND extra 5:110).

De esta forma, se produce un salto temporal, se describe a un grupo de científicos, que huyen en medio de una guerra y se refugian en la capilla, aún en pie. Leyendo las inscripciones en Braille que ha legado el extraterrestre, advierten que el mencionado peligro consistía en un meteorito que iba a caer en el planeta, arrasando la vida de la superficie. Pero todo el grupo es aniquilado antes de que puedan difundir su hallazgo, y la advertencia del alienígena vuelve a sumirse en el olvido.

Por último, respecto al cuento restante de este dúo de escritores publicado tras el número extra, “Se cerraron como un rollo de pergamino” (ND 23: 119-128), se observa una deriva hacia el terror. Se trata de un cuento que se puede encuadrar dentro de lo fantástico, con un final tendente a lo maravilloso cristiano. Se narra aquí el desvarío de un pintor mediocre obsesionado por una imagen que no puede retener en la mente y plasmar en un cuadro, lo que progresivamente le va aislando del mundo exterior. Un día consigue captar la imagen, la pinta de forma obsesiva y al terminar a su casa llega la visita de un ser misterioso que insiste en comprar el cuadro recién acabado, pero su autor no consiente el trato. Este diálogo, el único del cuento, se adentra en el misterio de la relación del cuadro y el visitante, así como la presencia de la tormenta en el exterior que acentúa el enigma.

En el segundo fragmento se cierra la historia mostrando las consecuencias de la pintura y su contenido. Aquí se acelera el ritmo narrativo y se evidencia la consternación que causa entre los críticos y la imposibilidad del pintor por continuar su labor creativa, como le había advertido el extraño visitante. Además, la vista del pintor se deteriora progresivamente. Al final, cuando sale una tarde a pasear, ve en el cielo los colores de su cuadro: se ha desencadenado el apocalipsis. Por ello, el relato termina con la cita bíblica (Apocalipsis 6:12-14; 16:18-20), que además aparece destacada tipográficamente en mayúsculas, y que se trata del séptimo sello: “La luna se volvió de sangre, y los cielos se cerraron como un rollo de pergamino” (ND 23: 128).

A esta altura el estilo de Guera y Mengotti parece que iba ganando algo de fluidez. Aun así tienden a una escritura sobrecargada, con exceso de copulativas y comparativas. Su ritmo narrativo se vuelve más lento, puesto que usan excesivamente la descripción, lo cual resta fuerza a sus cuentos, ya que raro es el sustantivo al que no le acompaña un

adjetivo. Este uso abundante de elementos ornamentales muchas veces ni siquiera se relacionan con la trama, o son repetitivos, como se puede observar en el siguiente ejemplo: “Arriba, tras los cristales, el cielo parpadeo y asomó una rápida y oblicua mirada de un relámpago. Unas gruesas gotas tamborilearon una llamada en la ventana y una ráfaga de viento agitó, muy altos, papeles cargados de noticias añejas” (ND 23: 122).

#### 4.2.6.4. La marcada presencia de autores hispanoamericanos.

Tal y como se ha destacado con anterioridad, fruto de la buena relación y de la difusión que se produce en esta primera época de *Nueva Dimensión* con los países latinoamericanos, muchos escritores de este continente frecuentaron las páginas de la revista española. En realidad, este problema no llegó nunca a solucionarse completamente, y no fue hasta los últimos años de vida de *Nueva Dimensión* que ésta no retornó al mercado sudamericano -y en esa ocasión lo hizo sólo parcialmente-, lo que permitió retomar la relación con varios de estos escritores que aparecieron en los números iniciales de la revista.

Entre la cantidad de manuscritos que llegaron de América, aparecen firmas que, o bien venían abaladas por un reconocimiento en sus países de origen, como la del argentino Eduardo Goligorsky (ND 4: 115-120), o bien lo adquirieron tras su aparición en *Nueva Dimensión*, como la del uruguayo Carlos María Federici (ND 3: 47-52; ND 8: 77; ND 16: 56-60). Desde luego, esta considerable presencia de autores hispanoamericanos ayudó mucho en la confección, años más tarde, de la antología editada por el aficionado belga Bernard Goorden, con el apoyo del escritor estadounidense Alfred Elton van Vogt, *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* (1982). No obstante, no todos los autores



fueron tan relevantes, y algunos suponen sólo casos esporádicos que no se repiten en la revista, como la mexicana Manou Dornbierer de Ugarte (ND 14: 56-64) o el argentino R. C. Demarco (ND 16: 15-18).

En ese sentido, los autores de este momento pueden ser agrupados según distintas características. Como se señalaba, en un primer grupo se puede insertar a los autores que obtuvieron un reconocimiento por su obra al margen de que apareciesen o no en *Nueva Dimensión*. Principalmente se debe a que estos escritores desarrollaron gran parte de su producción en sus países de origen, donde ya poseían un público determinado y encontraban editoriales dispuestas a publicar sus textos. Por otro lado, habría que desvelar aquí que, muchos años después, en la última etapa de *Nueva Dimensión*, cuando se retome una relación más estrecha con Sudamérica, varios de estos literatos volvieron a aparecer con nuevos relatos en las páginas de la revista española.

En ese sentido, ya era escritora admirada en el momento Angélica Gorodischer cuando de ella incluyeron en la revista española “El ayer de las ratas” (ND 2: 21-27). Se trata de un relato irónico de los viajes en el tiempo, muy al modo argentino, donde domina el humor de la voz narradora homodiegética intradiegética del viajero, así como la idea sarcástica que se desprende del viaje temporal: concebir la humanidad como un experimento de laboratorio. No obstante, esta escritora fue una de las que alcanzó mayor repercusión en el mundo anglosajón, en especial por la traducción y difusión de su obra que hizo en Estados Unidos Ursula K. Le Guin, bien avalada por interesantes novelas de la argentina como *Opus dos* (1967) o *Trafalgar* (1979)<sup>62</sup>.

Caso similar sucede con Eduardo Goligorsky, quien, además de su producción literaria, también escribió estudios como *Ciencia ficción: realidad y psicoanálisis* (1969),

---

<sup>62</sup> Esta última ha recibido también una atención académica con estudios como el de Sanchez Arce (1993).

en colaboración con María Langer. En esta etapa firmó en *Nueva Dimensión* “... y en sus alas me llevaría” (ND 4: 115-120). En este caso se trata de un relato de ciencia ficción que juega con conceptos religiosos, puesto que se relata el advenimiento del ángel a María en clave fictocientífica. No obstante, se producen sutiles diferencias, ya que aquí es el ángel quien deja embarazada a María, para que engendre a un hombre que crearía un mundo diferente a la distopía que aquí se plantea, donde está prohibido cantar, así como otra serie de prácticas habituales del ser humano que mueven a la felicidad.

El tercer ejemplo de este grupo es la también argentina Magdalena Mouján Otaño, cuyo cuento “Gu ta gutarrak”, como ya se ha explicado, provocó el secuestro del número 14 de *Nueva Dimensión*. A pesar de este duro golpe, los responsables de la revista española no dejaron de confiar en la autora argentina, y le cedieron un espacio para otro relato suyo, “Bicho'e parra en órbita” (ND 18: 10-28), el cual consiguió superar sin inconvenientes las trabas de la censura. “Bicho'e parra en órbita” es un relato que se presenta en forma de testimonio, con la intención de revelar una verdad oculta sobre la exploración espacial, en la cual el can enviado al espacio en realidad era un perro vagabundo al que llamaban “bicho'e parra” (Bicho de parra, una especie de gusano). Dicho can es encontrado por la niña protagonista y su hermano, que vivían en una base militar de El Abrojal, donde se investiga sobre cohetes espaciales para explorar meteoritos y otros planetas del Sistema Solar. La historia, por tanto, se centra más en el mundo canino, en las relaciones entre los perros de la base y en las circunstancias que motivaron la elección de Bicho'e parra para su envío al espacio. Desde luego, queda patente el homenaje a Laika, mencionado en varias ocasiones en el relato, así como una personificación al describir el comportamiento perruno, dado que se les otorgan comportamientos y sentimientos humanos.

Otro pequeño grupo estaría constituido por escritores sudamericanos que sólo firmaron un cuento en *Nueva Dimensión*, y precisamente lo hicieron en esta etapa inicial. Varios aparecieron precisamente en el mencionado número 8, pero al margen del mismo también se pueden contabilizar unos casos concretos. El primero de ellos, curiosamente, fue una de las personalidades más relevantes de la ciencia ficción hispanoamericana del momento, Marcial Souto, principalmente por los contactos que estableció y por la labor de difusión de la ciencia ficción hispanoamericana que realizó en Estados Unidos, así como por la estrecha relación que mantuvo en todo este primer momento con los responsables de *Nueva Dimensión*. Aun así, en su faceta creativa, sólo firmó, en toda la vida de la revista española, un cuento en la sección de choque, “Sueños de Cristal” (ND 6: 93). Este breve texto permite una interpretación más bien alegórica, puesto que la llegada de una mariposa a una casa abandonada y en desorden, vuelve a traer la vida al lugar, como el resurgir de la naturaleza en primavera.

Al caso de Souto habría que añadir la presencia en *Nueva Dimensión* de dos autores argentinos más que no volvieron a aparecer con ningún otro relato en la revista. El primero de ellos es Eduardo Abel Giménez, con “Tan cerca, tan lejos” (ND 12: 45-48). Este escritor, de tan sólo quince años de edad en el momento en que publicó este relato, empieza su texto *in media res*, para después explicar en sucesivas analepsis cómo se llega a la situación inicial donde el humano se topa con el alienígena. Este primer encuentro finaliza en un fracaso del primer contacto, en este caso por impedimento biológico, a pesar de los diferentes intentos de comunicación puestos a prueba. Se deduce así que será imposible cualquier tipo de comunicación entre la humanidad y los habitantes de otros planetas.

Mayor interés presenta “La concepción del mundo de los Harmydas” (ND 18: 81-

85), del psicoanalista Carlos M. Martínez Bouquet. Aquí, la pretensión de realizar un informe por parte de un biólogo especialista en antropología sobre la expedición al planeta Dócun, en el que habitan los Harmydas, deriva en una narración donde se confunden espacios y tiempos. La estancia en Dócun confunde a los humanos, y ello se refleja en la pérdida de la coherencia y cohesión textual, así como en la confusión de nombres, repetición de palabras y de sensaciones, o la pérdida de la percepción del tiempo. La narración retoma el sentido al final del relato, cuando abandonan el planeta, para justificar el ejercicio experimental anterior y dar coherencia al cuento: el protagonista explica que ha evocado otra Buenos Aires perteneciente a una línea temporal distinta.

Al margen de esos casos, el autor sudamericano más prolífico de estos primeros números fue el uruguayo Carlos María Federici, del que se incluyen tres textos: “Primera necesidad” (ND 3: 47-52); “Un camino hacia el país del sol” (ND 16: 56-60); y un cuento de choque en el número ocho, “Complejo de culpa” (ND 8: 77). De ellos, se puede afirmar que el más destacado fue el primero, ya que precisamente fue seleccionado por Goorden para la mencionada antología *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* (1982). A partir de este punto es necesario anunciar que Federicci se convirtió en un asiduo a *Nueva Dimensión*, donde publicó relatos en todas las épocas de la revista española. En relación a “Primera necesidad”, se trata de un relato posapocalíptico con ubicación de la trama en un Manhattan ruinoso y derruido, donde un grupo de hombres se organiza para asaltar a otros, fortificados en el Museo Metropolitano, para robarles el APN (Artículo de Primera Necesidad), que finalmente resulta ser un médico, el objeto más valioso en ese futuro donde se ha perdido toda tecnología. Además de las carencias en las que hace hincapié el narrador, también destaca en el cuento una descripción de la

naturaleza humana como individualista y competitiva, obligada a una alianza con sus congéneres por motivos de supervivencia extrema.

Finalmente, habría que apuntar que la representación hispanoamericana en la primera etapa de *Nueva Dimensión* no se redujo únicamente a la narrativa, puesto que la primera creación literaria que se incluyó del uruguayo Félix Obes Fleurquin, “Mañana sabrán” (ND 18: 32-33), era una composición versificada. Mediante versos heterométricos, con cesuras muy marcadas, y varios hipérbata, en el poema se presentan imágenes de un futuro desolador, de destrucción o pérdida, de un calor que está ayer, pero no hoy, por lo que el título parece funcionar como una advertencia. Este autor, como también sucedería con el citado Federici, publicó parte de su producción en años sucesivos de *Nueva Dimensión*, pudiéndose hallar su firma casi hasta el final de la revista.

#### 4.2.6.5. Algunos cuentos destacados de autores españoles.

Respecto al contenido de los escritores nacionales, una de las características que se habían señalado de este periodo, la experimentación, se aprecia también en varios de los textos de estos autores incluidos en la revista. En este sentido, el principal ejemplo a destacar es el del cantautor Luis Eduardo Aute, que en estos primeros años de *Nueva Dimensión* colaboró esporádicamente con la revista, enviando relatos, poemas e ilustraciones, como se ha visto en el caso de “P. A. P. (Pequeño Apocalipsis Personal)” (ND 8: 133-144). Por esa razón, se percibe cierto hibridismo entre poesía y relato en otro texto suyo aparecido en la revista: “Los fugitivos” (ND 1: 59-64). Aquí Aute narra una historia en verso donde juega con la disposición gráfica de los versos: inclusión de signos matemáticos, ruptura de reglas de puntuación, lecturas en horizontal y en diagonal, o de

derecha a izquierda... En este texto, Aute reflexiona sobre el binomio naturaleza/artificio, al replantear el mito bíblico de Adán de Eva, pero revelando una supuesta condición robótica en ambos.

Por otro lado, al margen de los textos ya analizados en los apartados precedentes, el del número ocho, el de los dos monográficos dedicados a autores españoles, y el centrado en la relación entre ciencia ficción y teatro, durante este periodo aparecieron diversos relatos de autores españoles. En muchos casos estos autores no presentaron continuidad en sus creaciones, o no volvieron a aparecer en las páginas de la revista. En otros casos algunos de ellos sólo publicaron cuentos en este periodo. También debe observarse que se trata del periodo más fecundo en los tres editores, que después fueron paulatinamente abandonando la rama de la ficción, por diferentes responsabilidades que fueron adquiriendo en la vida, y por el tiempo que les absorbía mensualmente la confección de la revista.

Dada esa característica, facilita la exposición de esta amalgama de escritores durante este primer periodo de vida de *Nueva Dimensión* el agruparlos en diferentes categorías: los autores que sólo aparecieron una vez en la revista en este periodo, los que aparecieron en el número ocho y en alguna otra ocasión, los que aparecerán en etapas posteriores, y finalmente, los más fecundos de estos tres primeros años de *Nueva Dimensión*. A esa clasificación sólo hay que especificar los dos proyectos de serialización que se pretendieron realizar en los números de 1968, pero que se abortaron, pues no tuvieron continuidad más allá de ese primer año.

- Dos intentos de serialización fallidos: PGarcía y Luis Vigil.

Durante el primer año de existencia de la revista aparecen dos proyectos de serialización. En ambos casos, se trataba de un conjunto de relatos breves, de finalidad humorística, centrados en un aspecto que se promovía desde el título. La idea era ofrecer así a los lectores no sólo una sección de humor que se volviese fija en la revista, sino buscar una seña de identidad propia de *Nueva Dimensión*, de igual forma que había hecho antes que ellos *Más Allá*, la revista que tenían como modelo. El primero de esos casos se debió al ingenio del cómico PGarcía, y sólo alcanzó dos entregas: “1/Crónicas Terrestres” (ND 1: 35-38) y “2/Crónicas terrícolas” (ND 4: 33-36). La primera de ellas incluye tres episodios independientes cuyo elemento común es la intención paródica de temas clásicos de la ciencia ficción, especialmente el de primer contacto y el de invasión alienígena. En la siguiente entrega numerosas escenas conforman un relato único, también sobre invasión alienígena, y con cierto homenaje a la histórica retransmisión que Orson Welles hizo de *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, 1898), de H G. Wells, en 1938. El humor aparece en numerosos elementos, como el hecho de que los extraterrestres causen la muerte a los hombres mediante una saturación de elogios.

Del otro intento, que se desarrolló en números alternos al anterior caso, el artífice fue uno de los tres cofundadores de la revista, Luis Vigil. En este caso Vigil entregó tres relatos para esta serie: “Historias del robomóvil: George” (ND 2: 137-139), “Historias del robomóvil VAMPIRO” (ND 3: 32-34) e “Historias del robomóvil: Pesadilla mecánica” (ND 5: 51-53). Se trata de relatos con afán paródico donde el protagonista es siempre un coche robótico, en cuyo tratamiento hay una personificación constante. Así, en el primer relato el narrador no sólo aporta a George sentimientos, sino que también extiende este recurso a los gestos y sonidos que emite, como el resoplar indignado. En el segundo caso,

al mismo recurso literario añade elementos propios del género de terror y de la literatura vampírica, puesto que se sustituye la anatomía del vampiro por las piezas del coche. Así, el protagonista, en vez de sangre, bebe combustible de otros coches. En el tercer caso se introducen aspectos humanos en el tractor que sueña con ansias de libertad, huyendo de un realidad esclavista. En ese sentido, muchas de estas personaificaciones permiten interpretar los relatos como reflexiones sobre la naturaleza humana.

- Autores de un solo cuento:

En la serie de agrupaciones apuntadas, la primera incluiría a aquellos escritores que publican un único cuento en los tres lustros de vida de *Nueva Dimensión*. Precisamente dicho escrito apareció en el primer periodo vital de la revista. Algunos de estos casos resultan, al menos, curiosos: bien por la identidad de su autor, como en el caso de Sánchez Ávila, de quien se indica solamente que es pintor, y presenta una narración surrealista, “El bosque” (ND 17: 8-13), que poco tiene que ver con la ciencia ficción; bien por la procedencia del relato, como sucede con “La última gracia del diablo” (ND 13: 9-13), un cuento fantástico sobre un pacto con el diablo, ya aparecido previamente en *El pasajero del autobús* (1969), primer libro de relatos de un autor español afincado en Cuba, José Cid R. Sin embargo, en otros casos, sí que se conoce con mayor detenimiento la identidad de los autores, aunque no desarrollaran la faceta literaria.

Un ejemplo más lo presenta Arturo de Benito y Ruiz de Villa, natural de Santander, que sólo aparece en la revista con “Espera interrumpida” (ND 15: 20-21), un relato con dos partes bien diferenciadas sobre un primer contacto fallido que acarrea consecuencias desastrosas. Interesa el primero de ambos fragmentos por el ejercicio de fluir de



conciencia del pensamiento del humano al observar el extraño comportamiento del que él cree niño, pero que en realidad es el extraterrestre camuflado para interactuar con los humanos.

En tercer lugar se encuentra el caso de Víctor Mora Pujadas, guionista de cómics y creador del *Capitán Trueno*, quien firmó en *Nueva Dimensión* “Mucha noche” (ND 17: 28-32), donde se relata una historia posapocalíptica que viene precedida por una cita en catalán de Salvador Espriu del poema “La pell de brau” (1960). En el futuro descrito, ambientado en Barcelona, el ser humano se describe de forma animalizada, puesto que incluso camina a cuatro patas, y un grupo, llamado el S.E.N.Y., lucha por impedir que la humanidad recupere la civilización y retorne la masacre causante de ese desangelado porvenir. La trama se centra en tres personajes, Cinteta, Jordi y Constant, embarcados en una lucha por la supervivencia, no sólo vital, sino también por mantener la reminiscencia de la civilización, una lucha que se trunca con la muerte de Jordi.

Una ligera excepción en esta etiqueta de autores de un solo cuento la plantea Santiago Martín Subirats, pues si bien sólo se incluyó en vida de la revista un relato suyo, “La cosecha” (ND 10: 37-40), también publicó en *Nueva Dimensión* algunas producciones poemáticas, como la ya citada “Ara us caldran noves naus” (ND 5: 64-65). En el caso de “La cosecha”, se trató de uno de los cuentos pensado para el número 7 de *Anticipación* que no llegó a ver la luz, y que recuperaron Santos y Vigil en *Nueva Dimensión*. En él se aprecia un sentido pesimista, pues la historia se centra en la persistente lucha hasta el último aliento de un campesino por labrar la tierra que progresivamente se ha ido envenenando por la radiación que emitieron unas bombas nucleares en un conflicto bélico total en el futuro. Esta tragedia queda patente desde la cita inicial, obtenida de una canción cosaca: “no es la reja del arado la que labró nuestra

gloriosa tierra, sino nuestros sudores los que seguirán labrando nuestros surcos...” (ND 10: 37). Esta sentencia ya indica que el hombre es el responsable de sus acciones y que de él depende el futuro, por lo que se augura un final funesto para el porvenir de la humanidad.

- Autores del número ocho que firman otro relato más en esta época:

En este caso hablamos de autores de quienes ya se ha comentado su aparición en el número ocho, el dedicado íntegramente a escritores españoles e hispanoamericanos, pero cuya colaboración con *Nueva Dimensión* se extendió en esta primera etapa a algún escrito más. En esta categoría tenemos escritores reconocidos, como Francisco García Pavón, de quien reeditan otro cuento de *La guerra de los dos mil años* (1967), “Donde empieza el otoño” (ND 19: 125-128), un texto de compleja simbología, así como un lenguaje oscuro fruto de un rebuscamiento a veces forzado. Pretende así cierta renovación estilística que recuerda al de los narradores vanguardistas, pero de lejana relación con la ciencia ficción.

El otro ejemplo llamativo es el del cineasta José Luis Garci, que ya se ha comentado que durante estos años mantiene una relación estrecha con la ciencia ficción. Fruto de ella firmó en *Nueva Dimensión*, además de un relato en el número ocho, “La navidad del cohete” (ND 18: 8-9), cuento que también incluiría en *Bibidibabidibu* (1970). Debe destacarse en este relato el estilo lírico en el que Garci juega a cosificar la presencia humana, pues los astronautas sólo aparecen en perpetuo estado de hibernación, mientras que, por otro lado, personifica la maquinaria del cohete, al otorgarle acciones propiamente humanas, como respirar. De esta forma, los astronautas son reducidos a meros títeres de una maquinaria que les cuida, tanto que se pierden esa navidad, y la festividad es celebra-

da únicamente por las máquinas.

Menor conocimiento se tiene de los otros dos autores pertenecientes a esta categoría, José Ángel Crespo y Pere Soler. Del primero de ellos se publicó en *Nueva Dimensión*, previamente a su participación en el número ocho, “31 de diciembre de 5027” (ND 5: 25-30). Se trata de un cuento de la sección *Fanzine*, pues ya había aparecido con anterioridad en *Cuenta atrás*. En él se presenta un futuro utópico donde todo el sistema está controlado mediante estadísticas en un perpetuo estado de equilibrio, por lo que el ser humano ha quedado reducido a la categoría de autómatas, una preocupación muy común en varios escritores españoles del género en esos años, como se aprecia también en la obra de Domingo Santos.

En el segundo caso, también precediendo al número ocho, de Pere Soler se incluyó “La ley del progreso” (ND 5: 133-136). Se trata de un relato más experimental, con juegos tiográficos, referencias a la literatura de ciencia ficción, un discurso introspectivo en el protagonista, Duss, y la ausencia de una trama, pues el avance del texto se sostiene sobre una reflexión en torno al progreso humano. A causa de esos rasgos, Soler es uno de los primeros ejemplos de un autor cuyos planteamientos resultan interesantes y personales, pero que, por diversas circunstancias, entre ellas las dificultades editoriales y la nula remuneración económica que posibilitaba la ciencia ficción en el momento, no desarrollaría más su obra.

- Autores que, aunque sólo aparecen con un relato en este periodo, frecuentarían la revista en ocasiones futuras:

En este caso nos referimos a escritores de obra cuentística más dilatada y que

seguirán publicando en siguientes etapas de *Nueva Dimensión*. El primer autor que cumple estas características es Juan García Atienza, de quien ya se comentaron algunos relatos aparecidos en las antologías previas a la fundación de la revista. En estos primeros años de *Nueva Dimensión* publicó “Muy arriba, muy adentro” (ND 2: 101-104), un cuento que aparecería también en el Volumen IX de las *Antologías de novelas de anticipación* de Acervo, en 1969. Se relata en este texto la experiencia de un piloto de pruebas en un viaje experimental para crear la primera distorsión en el espacio tiempo. Aquí los fragmentos de comunicación entre la base y el piloto se interpolan con los pensamientos de este último durante el viaje. La experimentación aparece una vez se inicie la prueba, donde por un lado las comunicaciones se alargan, “t-r-e-s-c-i-e-n-t-o-s-m-i-l-k-i-l-o-m-e-t-r-o-s-p-o-r-s-e-g-u-n-d-o” (ND 2: 102), y por otro, el discurso se volverá más incoherente, dividiéndose en dos líneas reflexivas simultaneas, una que retrocede en el tiempo, y otra que refleja la pérdida de cordura del piloto. Se puede considerar a este cuento otro ejemplo sobre cómo el extrañamiento de la ciencia ficción da pie a la experimentación narrativa.

Un segundo ejemplo es Ángel Torres Quesada, autor de bolsilibros que publicaría más intensamente en *Nueva Dimensión* especialmente en sus números finales. En esta ocasión se le publicó “Un novicio para su grandeza” (ND 16: 19-55), un relato que inicialmente iba a ser incluido en el último número de *Anticipación* antes de que los responsables de la editorial Ferma redujeran sus páginas de 192 a 144 (ND 2: 157), y que Santos y Vigil decidieron recuperar para *Nueva Dimensión* junto con el resto de autores suprimidos. Aun así, este relato posee numerosos elementos propios de la literatura popular. En él, se describe un mundo ficcional en el que algún tipo de catástrofe ha hecho que la sociedad retorne a un estado medieval, por lo que posee numerosos elementos que

la emparentan, aunque salvando las distancias, con *Cántico por Leibowitz* (*A Canticle for Leibowitz*, 1960), de Walter Miller. Torres Quesada se caracteriza porque en sus cuentos coincide el orden del discurso con el de la historia, es decir, la narración es lineal; hay un ritmo predominante de escena causado por la abundancia de diálogos; el lenguaje es sencillo, casi carente de recursos literarios; los personajes tienden a ser planos; y sus mundos ficcionales suelen ser ricos en detalles, aunque mueven poco hacia la reflexión, pues no se vale de la extrapolación propia de la ciencia ficción, sino que tiende más a la aventura.

Finalmente, está el caso de Rafael Llopis, que en esta primera etapa de *Nueva Dimensión* vio publicado su cuento “Palabras” (ND 10: 29-33). Realmente, no se trata de un relato de ciencia ficción, aunque sí tiene rasgos fantásticos, puesto que se produce una confusión entre la realidad de David, un niño con sus juguetes, y una realidad maravillosa, donde las acciones coinciden con la historia imaginada por el niño. Finalmente, ambos planos quedan solapados en el pensamiento de la madre, al observar a su hijo jugando: “Su madre tuvo una sensación extraña y súbita, como si toda aquella escena que se desarrollaba ante sus ojos ya hubiera sucedido en otra ocasión, acaso en otro lugar o en otro tiempo muy lejanos y muy próximos a la vez” (ND 10: 33). Se deduce así que la historia inventada es real en algún otro plano de existencia y adquiere la misma categoría que la realidad donde se encuentra el niño y la madre.

- Los autores más fecundos de este periodo:

Hay que decir que, precisamente, los autores de quienes se incluye una mayor cantidad de escritos en este primer periodo de *Nueva Dimensión*, justamente son sus tres

fundadores, Domingo Santos, Sebastián Martínez y Luis Vigil, a quienes se añade el doctor Álvarez Villar, el escritor de quien más cuentos se recogieron en el volumen VII de las *Antologías de novelas de anticipación* de Acervo, ya comentado. Precisamente de este último autor se publica en *Nueva Dimensión* “Televisolandia” (ND 5: 75-84) y la novela corta “La espiral del alma” (ND 9: 80-133). Respecto a “Televisolandia”, es una sátira mordaz sobre el mundo de la televisión y de la publicidad, donde el autor retoma su particular estilo socarrón y decimonónico con grandes descripciones y léxico amplio y detallado, incluso de tendencia arcaizante. Todo el cuento se centra en un concursante, Ramírez, obligado a participar para conseguir una subvención para la investigación que realiza la empresa en la que trabaja, y que debe someterse a la absurda preparación y pruebas de un concurso amañado en pro del espectáculo.

Mucho más importante resulta “La espiral del alma”, pues está dividido en diferentes sesiones psicoanalíticas del profesor Zeta, extraterrestre inmaterial, con el paciente Brown, un humano secuestrado para la investigación alienígena. Cada una de estas sesiones se acompaña de viajes fabulosos al centro neurálgico del cerebro, y precisamente la fuerza del relato proviene de la capacidad para experimentar con la descripción de la realidad alegórica que se plantea en la introspección mental. Esta característica permite por un lado la fusión de la ciencia ficción con la psicología, ciencia de la que el autor era especialista, y por otro, el juego con una narración surrealista plenamente justificada por la trama psicoanalítica. Finalmente, hay que advertir que Álvarez Villar retomaría nuevamente una colaboración estrecha con la revista en sus últimos años de vida, durante la etapa final de *Nueva Dimensión*.

Retomando ahora la obra de los tres fundadores de *Nueva Dimensión*, la que resultó más extensa fue la de Domingo Santos. Por una parte ya se ha comentado que a él se le

dedicó el extra número dos que se publicó anexo a la revista en 1970, pero, además de ello, se encuentran siempre relatos suyos en distintas épocas de la revista, a diferencia, por ejemplo, de Martínez, cuyas creaciones pertenecen exclusivamente a estos años iniciales de *Nueva Dimensión*, o de Vigil, cuya obra posterior es mucho más breve. En concreto, es estos primeros números Santos firmó “... Si mañana hemos de morir” (ND 7: 87-100) y “Un lugar llamado Tierra” (ND 11: 100-137). Ambos cuentos los incluiría después en la antología de cuentos distópicos ya mencionada, *Futuro imperfecto*, aunque en el segundo caso el título aparece modificado a “Una fábula”.

Precisamente en este último, al comienzo daba la sensación de que el autor optaba por la utopía, ya que describe una sociedad futura que funciona. Sin embargo, según se avanza en la lectura, se percibe que dicha sociedad no es tan perfecta, ya que, aunque todo el mundo tiene trabajo, y parece haber un equilibrio de recursos, el ser humano queda reducido a una condición de autómatas:

Esta nueva sociedad condena a sus habitantes al trabajo alienante y absurdo de un futuro comunista basado en el pragmatismo consumista. Los problemas mundiales que provocan su aparición son tres tendencias de la sociedad presente que Santos exagera: la superpoblación, la progresiva automatización y la ineficacia de los organismos rectores para responder a tales problemas. La ideología a la que responde este relato es fundamentalmente antiprogresista por su presentación de un mundo rural idílico y un mundo urbano despersonalizador y aplastante (Molina-Gavilán, 2002: 158).

Quien critique ese futuro será el protagonista, el clásico *outsider* de este tipo de obras, quien constituye el vínculo con los valores sociales y morales del mundo empírico

en que está inserto el lector. El final del relato resulta esperable, el individuo marginal, último reducto de un mundo desaparecido, termina por ser integrado a esa sociedad futura. Cualquier tipo de disidencia muere con él. En ese nivel, como argumenta Juan Ignacio Ferreras al hablar de la distopía, el fracaso de un individuo es insignificante pues en realidad comprende el fracaso de toda la humanidad (Ferreras, 1972: 127).

Más actual resulta el planteamiento de “... Si mañana hemos de morir”, pues en él Santos traza la visión de una juventud nihilista sin futuro, por lo que persigue eternamente el *carpe diem*. Dentro del conjunto de distopías de este escritor reunidas en *Futuro imperfecto* (1981), ésta probablemente sea la que menos haya envejecido, razón por la cual ha sido seleccionado para un análisis más detallado al final de la presente investigación.

De Martínez y Vigil ya se ha indicado que participaron en el número ocho con un cuento cada uno, y en el caso de Vigil, también se ha aludido ya a su serie de historias del robomóvil, pero en esta época ambos firman algún cuento más. En el caso de Vigil hablamos, en este periodo, de un sólo relato, “Cuando sólo resta la muerte” (ND 14: 28-34). No obstante, a diferencia de Martínez, la actitud creativa de Luis Vigil aparecerá, aunque difusa, en números posteriores de la revista, como el 24, el 51 o el 63. Respecto a “Cuando sólo resta la muerte”, aquí este autor toma el subgénero de la distopía, pues aparecen puntos de contacto con obras como *1984* (1948), de Orwell. En el texto de Vigil encontramos a un individuo sometido a una tortura física y psicológica para ser resocializado, reinsertado en un Estado totalitario. El protagonista refleja su inadaptación desde su propio nombre, pues es el Hombre Solo. El otro personaje es la Policía Ideológica, el brazo ejecutor artífice de la retractación que realiza el personaje. A pesar de la exitosa reconversión del protagonista, que pasará a llamarse el Hombre Que Ya No



Estaba Solo, el narrador culmina irónicamente la narración con una sentencia moralista: “Pero, en el fin, el Hombre se enfrentó de nuevo, Solo, con la Nada” (ND 14: 34). Hay, como se puede vislumbrar, una gran pretensión alegórica en este cuento.

Finalmente, Sebastián Martínez presenta durante estos años el núcleo de su labor creativa, con “La furia” (ND 4: 76-83), “El viento” (ND 13: 29-32) y “Los centinelas” (ND 18: 138-140). Antes que nada, es necesario afirmar que ninguno de estos relatos alcanza la calidad del relato suyo ya comentado, “El portal” (ND 8: 90-104). De estos tres cuentos ahora citados en cuestión, probablemente el más interesante sea el primero, puesto que “El viento” es más una alegoría donde se presenta la contraposición entre campo y ciudad en un intento de enaltecer la naturaleza, un ejemplo más del *beatus ille*, y “Los centinelas” simplemente presenta una visión fatalista sobre la estupidez humana, causante de su propia destrucción.

Por una parte, “La furia” presenta una relación con el personaje mitológico, una de las tres mujeres encargadas de vigilar la puerta al mundo inferior, pero que también solían subir a la superficie a perseguir a hombres culpables para que no quedaran impunes de su delito. Por otro lado, desde la cita inicial, hay otro nexo de unión con la ciencia ficción, pues hace referencia a “El motor de dos manos” (“Two-Handed Engine”, 1955), de Henry Kuttner y C. L. Moore<sup>63</sup>. De modo casi alegórico, se relata en el texto de Martínez cómo la humanidad queda eximida de sus pecados por el amor que brota entre un sociólogo y una furia. No obstante, al final de la narración, se revela que él ha defendido a la humanidad por egoísmo, sólo con el fin de acostarse con la furia. De este modo, la conclusión sobre la naturaleza humana sigue siendo igual de negativa.

---

<sup>63</sup> Muy probablemente Martínez tuvo acceso a este texto a partir de su aparición en 1967 en la colección *Galaxia*, de editorial Vértice, como complemento a la novela de Farmer *Futuro* (*Cache from Outher Space* (*The Long Warpath*), 1962).

#### 4.3. La segunda etapa de *Nueva Dimensión*: caída y recuperación paulatina.

El segundo periodo comienza precisamente con la remodelación anunciada en el número 20, y se alarga hasta el número 74, de febrero de 1976. Aunque en un comienzo todo parece indicar que se pretendía seguir la pauta marcada en la etapa anterior, pronto empiezan a verse señales que presagiarían malos tiempos para la editorial. La remodelación había convertido a *Nueva Dimensión* en una publicación mensual, y la labor para sacar al mercado un nuevo número aumentaba. A pesar de que no siempre cumplieron con esta periodicidad, pues en ocasiones hay números bimensuales, y de que los monográficos no incluían las secciones de noticias y correspondencia, la selección y compra de material, así como la maquetación, impresión y distribución también suponían una tarea difícil.

Por ello, no es de extrañar que, tras tres años de trabajo, sin que la editorial diera beneficios, empezara a adueñarse el cansancio de sus tres responsables. Esta tendencia queda evidenciada ya con la selección de algunos autores no muy relevantes dentro de la ciencia ficción, como el francés Gérard Klein, a quien dedican el número 26, de octubre-noviembre de 1971. También se percibe este hecho en la presentación de algunas antologías volcadas íntegramente en la revista, con escasas variaciones, como la selección de relatos de terror de Donald Wollheim del número 24, de julio de 1971, a la cual únicamente añaden un texto de Vigil (ND 24: 101-106) y una adaptación al cómic por Carlos Giménez (ND 24: 107-112) de “El miserere” (1862), de Gustavo Adolfo Bécquer. Aun así, el hastío de los responsables no fue el detonante del descenso de la calidad de *Nueva Dimensión*, sino otros factores externos.

El primer problema aparece determinado por el receso del mercado hispanoamericano, que redujo las ventas de la revista, y que junto a las constantes subidas del precio del papel obligó a los editores a rebajar el perfil de *Nueva Dimensión*, que, desde el número 34, de julio de 1972, se transformaba en una mera selección fría y monótona de relatos, algunos incluso fabricados a partir de antologías ya compiladas que compraban directamente, como el número 46, de mayo de 1976, dedicado a aventuras en el tiempo y el espacio, selección realizada por Raymond J. Healy y J. Francis McComas.

Los sistemas de distribución en muchos países de Sudamérica caen, como piezas de dominó, uno detrás de otro. El primero fue Chile, donde, a causa del golpe de estado de Pinochet, el distribuidor local, ante la depreciación de la moneda nacional frente al dólar, se vio incapaz de asumir los costes concertados. Desde España el triunvirato intentó realizar una reclamación en toda regla e incluso contrató a un abogado que, tras cobrar, desapareció. Después de este percance, el mercado sudamericano se fue cerrando para *Nueva Dimensión* y las ventas, limitadas entonces sólo a España, descendieron casi la mitad, mientras que los costes persistían (Santos, 2002: 425).

Chile no autoriza más importaciones que las consideradas como básicas para su economía (y, naturalmente, no se nos considera muy básicos). Argentina, con su constante inflación y devaluación de moneda restringe el poder adquisitivo del lector (y a nosotros, más que restringirnos, casi nos eliminan) y México, por algún extraño proceso, parece estar dejando de sentirse interesado por la SF, al menos por la nuestra (ND 40: 6).

Por tanto, el cierre del mercado hispanoamericano quedó patente en editoriales como el citado, y también en declaraciones en la sección «Se Escribe» como la del

escritor argentino Gaut vel Hartmann (ND 59: 130) o la del aficionado venezolano José Luis Encuentra (ND 59: 135), que afirman no haber encontrado números de la revista en sus respectivos países desde hacía veinte ejemplares o más.

El segundo problema aparece en 1973. La crisis del petróleo provoca un progresivo encarecimiento del papel. En un aviso a los lectores (ND 25: 117) explican que han subido las tarifas del papel. En ese momento su política fue la de ajustar la revista para no subir el precio, y tampoco las tarifas de suscripción. Esta tendencia queda explicada en el editorial “¿Réquiem?” (ND 34: 4-7). Este texto se vuelve de suma importancia, pues allí exponían los tres fundadores su desánimo:

Durante estos años, ninguno de los miembros del equipo que tiene a su cargo la revista se quejó sobre la absoluta falta de remuneración. Para ellos, que tenían otros empleos u ocupaciones, era suficiente satisfacción el estar creando periódicamente un nuevo número de una revista que en algunos países ha sido calificada como «la mejor del mundo en su especialidad» (ND 34: 5).

Por esa razón, se ven obligados a rebajar el perfil de la revista y suprimir las páginas verdes con la intención de reducir costes de impresión y responsabilidades para sus colaboradores. Esta decisión convierte a la revista en una especie de antología seriada. Las noticias y artículos continuarán, pero de forma esporádica. A causa de la decisión tomada, la sección «Hoy» desaparece casi completamente desde el mencionado número 34 hasta el 44, de marzo de 1973, lo que supone un aislamiento respecto a las novedades editoriales y al *fandom* internacional, así como una incomunicación con los lectores. Entre ambos números la única sección informativa se halla en el número 40, de diciembre

de 1972, donde aúnan las crónicas de los festivales de cine de Trieste y Sitges, de la Eurocon I y de la Convención Mundial de ese año que se celebró en Los Ángeles, precisamente las dos convenciones donde recibieron los premios a su labor editorial.

No obstante, cuando se propongan recuperar el tipo de ejemplares que venían publicando al comienzo de la revista, y que ahora llamarán números especiales, que serán los que traigan paginas verdes con las tres secciones de «Se Piensa», «Se Dice» y «Se Escribe», la decisión les obligará a subir el precio de dichos volúmenes de cien a ciento cincuenta pesetas, en concreto, a partir del aumento de páginas que supuso el número 50 (de 128 a 176 páginas). Después también tuvieron que reajustar las tarifas de suscripción, que pasan de 500 a 650 pesetas por seis números, y de 950 a 1200 pesetas por doce números (ND 53: 94-95). Más tarde, casi al final de este periodo, aparece una nueva subida de las tarifas de suscripción, que asciende a 800 pesetas por seis ejemplares y a 1500 pesetas por doce (ND 71: 57).

La supresión de las páginas verdes en la revista provocó un descenso en la participación del público, la ausencia de noticias sobre el mundo de la ciencia ficción, la falta de notificación de las novedades editoriales del género y una reducción de la revista a meras selecciones de cuentos bajo distintos temas, que si bien favorecían el objetivo de sus responsables de dar a conocer al mundo hispano obras y autores de ciencia ficción de calidad, sí había perdido algunas de sus características definitorias, que pasaban por la comunicación con el público lector, la participación activa en el movimiento de aficionados y la faceta de noticiario.

Dado este hecho, tras el número 44, el triunvirato intentará recuperar esa insignia de *Nueva Dimensión* que era la sección «Hoy», a través de unos números especiales estacionales (primavera, verano, otoño, invierno). Para este ejemplar, el modelo de

composición fue el mismo que el del número 27, el especial de navidad de 1971, compuesto por una miscelánea en la que dieron cabida a muy diversas secciones dentro de «mañana». Por ese motivo, recuerdan los tres responsables de *Nueva Dimensión* en el editorial del número 44 sobre el precedente número 27, que dicho ejemplar “era un número diferente a lo habitual, en el que habíamos volcado los resultados de unas búsquedas en distintos campos de las literaturas fantásticas, que no eran lo bastante extensos para llenar un número completo” (ND 44: 5). Por tanto, ahora la idea fue la de componer un número diferente a las antologías habituales con las que se venía completando la revista. Aun así, la principal relevancia del número 44 es que reaparecen las páginas verdes, aunque por razones económicas el papel es blanco y la tinta verde. Ello supone la vuelta de la sección «Hoy», y con ello el retorno de los artículos, las noticias y las cartas al director.

Sin embargo, poco más tarde, y amparados por el hito de convertirse en la revista de ciencia ficción en lengua castellana más longeva, superando los cuarenta y ocho ejemplares que alcanzó *Más Allá*, y tras el exitoso número 50, donde ofrecieron por primera vez al público español la novela de Philip José Farmer *A vuestros cuerpos dispersos* (*To Your Scattered Bodies Go*, 1962), los responsables de *Nueva Dimensión* incluyeron con mayor frecuencia las famosas páginas verdes. Para ello, en el editorial del número 52, de diciembre-enero de 1973-1974, ya declaran su pretensión de aumentar la periodicidad de este bloque, que llegaría a ser bimestral, alterno con los números monográficos. También superado ese punto se amplía la frecuencia de las páginas verdes, y, dentro de ellas, de la sección de correspondencia, aunque debe reconocerse el retraso en la publicación y respuestas de las epístolas desde su recepción en la sede de Dronte en la plaza de la Merced.

Por otra parte, el éxito de la novela de Farmer, tan alabada por los lectores en sus cartas, les lleva a incluir, con mayor frecuencia, novelas en la revista. Por esa razón encontramos en el número 55, *El que acecha en el umbral* (*The Lurker at the Threshold*, 1945), de Lovecraft, en el 58 dos novelas del ciclo *Nomanor* (1971), de Vigil y Santos, o en el 62 *El fabuloso barco fluvial* (*The Fabulous Riverboat*, 1971), la segunda entrega del ciclo de Farmer *El mundo río* (*Riverworld*), continuadora de la del número cincuenta. Sin embargo, la queja de los lectores ante esta decisión está en que reduce la oferta de cada ejemplar. Por ese motivo, el trío editor, que siempre se vio obligado a conciliar los heterogéneos gustos de su reducido público, declara en el editorial del número 60, que recurre a otro dicho español, “En la variedad” (ND 60: 4-5), plantearse si volver a los números de revista-revista como los que hacían en la primera época. Esta afirmación supone el primer indicio claro que lleva hacia la vuelta de los ejemplares clásicos, así como hacia una paulatina profesionalización de *Nueva Dimensión*, en donde los monográficos no desaparecieron completamente hasta el comienzo de la siguiente etapa.

Desde luego, se percibe que, tras convertirse en la revista de ciencia ficción más longeva, y con la buena acogida que tuvo la citada novela de Farmer, el entusiasmo retornó a los responsables de *Nueva Dimensión*. Como consecuencia de ello, la calidad en la selecciones va en aumento, con la aparición de más relatos relevantes, como en la del número 63 (que incluye nombres como Bester, Delany, Dick, Disch o Farmer), o de monográficos más destacados, como los dedicados a Heinlein (ND 57) y Saberhagen (ND 66). No obstante, a consecuencia de todos los problemas, el carácter vanguardista que mantenía *Nueva Dimensión* en sus comienzos se abandona, y domina durante casi todo el periodo una línea editorial muy conservadora. Se pierden secciones de artes paralelas en las noticias, que, en caso de aparecer, constituyen excepciones, como la exposición de

Aute (ND 54: 128) o novedades teatrales (ND 61: 144-145). También en los contenidos se percibe este hecho, puesto que el texto más curioso que se puede encontrar en este segundo periodo de *Nueva Dimensión* fue la inclusión de un guión radiofónico, “Las inmortales damiselas de Aviñón” (“The Immortal Young Ladies of Avignon”), de Ian Douglas, que había sido emitido por la BBC en 1970.

La poesía tiene menor cabida en la revista, salvo casos esporádicos, como “Morir de viejo” (ND 21: 53-60), de Luis Eduardo Aute, o un poema narrativo de José Ángel Crespo, “De lo que acontecio a un homme que yazia en un prado” (ND 73: 41-48). Este último relata en octosílabos el avistamiento de un Ovni por parte de un pastor del medievo que iba camino de San Millán. Aun así, la lírica sí tuvo un momento decisivo gracias a una gran sección en el número 48. Se trata de ocho poemas en total, donde dos son originales en castellano, uno de Félix Obes Fleurquin y otro de Eugenio León Folch. Todos mantienen alguna relación con la ciencia ficción, porque tratan preocupaciones afines en su desarrollo, como la destrucción climática, las incidencias de la tecnología en la naturaleza o el odio del ser humano ante el prójimo.

El sentido conservador característico de la línea editorial de esta época se aprecia especialmente al analizar los monográficos. Estos números, de aparición más frecuente a los de revista-revista, eran de dos tipos, los dedicados a autores y los centrados en temáticas concretas. Todos ellos mantienen en común una tendencia clásica en sus selecciones, pues muy pocos son los casos donde los textos superan la fecha originaria de publicación de 1960, como se verá más adelante. En este sentido, es llamativo que en sus cartas varios lectores, por ejemplo, José A. Salcedo (ND 32: 149-151), solicitasen a la redacción más textos de autores de la Nueva Ola<sup>64</sup>, pero el trío editor de *Nueva*

---

64 En aquellos momentos llamada también la Nueva Cosa (New Thing).



*Dimensión* respondía que se trataba de una maniobra comercial arriesgada, por una parte porque la mayoría de lectores solicitaba textos más tradicionales, y, por otra parte, porque temían que en su carácter vanguardista y rupturista, especialmente de tabús sexuales, no superase la censura. Aun así, finalmente presentaron una breve sección representativa de la Nueva Ola en el número 61, con solo dos cuentos, “El último hurra de la Horda Dorada” (“The Last Hurra of the Golden Horde”, 1969), de Norman Spinrad (ND 61: 30-44), y “Postatómico” (“Postatomic”, 1969), de Michael Butterworth (ND 61: 45-48).

Por otra parte, otros apartados propios de la gran sección «Mañana», bien desaparecieron, como «Cuento de choque», o bien casi no aparecieron, como «clásico», donde una notable excepción fue la minisección dedicada a H. G. Wells (ND 68: 13-33). No obstante, sí debe puntualizarse que en ocasiones incluyeron algunas secciones temáticas determinadas dentro de la revista, como la de humor-ficción (ND 27: 19-72), la centrada en el concepto de la Biblioteca Universal (ND 56: 27-44) o la miniantología de ciencia ficción checoslovaca (ND 65: 61-80). Merece la pena destacar, dentro de la citada sección de humor-ficción, el texto de Jacques Sternberg, “Cómo obtener los primeros diez números de *Nueva Dimensión*” (ND 27: 67-72), readaptación de Luis Vigil del original que se refería al mismo caso en *Planète*. Fuera del carácter humorístico, se convierte en evidencia de cómo, en vida, los números de la revista se fueron agotando, para adquirir cada vez más un precio elevado de coleccionista en librerías de ocasión, un hecho del que se quejó un lector, Pedro Cano, en una carta (ND 68: 154-156).

Por los motivos expuestos, al margen del predominante contenido anglosajón, se encuentran menos muestras provenientes de distintos países, y, en esos casos, la diversidad nacional es mucho más reducida, de la misma forma que la representación española en la época se condensa prácticamente en las diferentes entregas de la «sección

experimental», de las que se hablará mas adelante. En este punto, deben exceptuarse los dos especiales soviéticos (ND 38 y 70) y el dedicado al escritor galo Gérard Klein (ND 26). Otro caso especial fue la variedad de autores de los tres ejemplares con relatos cortos (ND 42, 51 y 60), en los que la mayor rareza fue la presencia de un escritor hindú, B. Sridhar Rao (ND 42: 114-116).

Sobre los cómics y «portofolios», su aparición en esta época fue irregular, pues en realidad estuvieron más presentes hacia el final de la época, especialmente en los números 68 y 72. Dentro de todo este periodo, el número que más espacio dedicó al dibujo fue el 61, con “Flesh Garden”, de Wallace Wood (ND 61: 81-96) y “El humor de Gahan Wilson” (ND 61: 97-112). Entre ambas secciones dedicadas a la ilustración, mayor relevancia adquieren las selecciones del «portofolio», que ocasionalmente completaron con alguno de los ilustradores españoles, como Esteban Martoto (ND 23: 49-64). En otros casos, éstas se centraron en recopilaciones representativas de cómics clásicos, como John Carter de Marte (ND 54: 97-112) o Flash Gordon (ND 68: 97-128), ambos de la mano de Antonio Martín, o daban a conocer la labor de ilustradores de épocas precedentes, como Healt Robinson (ND 21: 65-72), que ilustró obras de Poe, Rabelais, Shakespeare y Kipling. Aun así, el «portofolio» más importante fue el dedicado a M. C. Escher (ND 63: 97-112).

Respecto al cómic, muchas veces se trataba de viñetas con finalidad humorística, como en “El príncipe azul” (ND 34: 72-73), de Al Jafee y Jack Rickard, donde es la princesa, al besar al sapo, quien se convierte en batracio. Además del ejemplo citado, Johny Hart, dibujante cuyas tiras cómicas habían sustituido al cuento de Moujan Otaño en el censurado número 14, volvió en dos ocasiones a *Nueva Dimensión* en estos años (ND 48: 118-119; ND 72: 62-64). En otros momentos, los cómics fueron reinterpretaciones de

cuentos clásicos, como “Red caperucita” (ND 27: 73-81), de Carlos Romeu. Por otro lado, más serio es el planteamiento de historietas como “Después” (ND 41: 123-128), de Gir y Stein, o “El edificio” (ND 42: 125-128), de Gyr. Valga de ejemplo el primero. Este cómic presenta una historia posapocalítica en la que unas amazonas imponen un matriarcado y esclavizan a los hombres.

En relación a las publicaciones paralelas a la revista, salidas de la propia editorial, estos años contienen una serie de iniciativas para diversificar la oferta y buscar nuevas vías de mercado por parte de los responsables de Dronte, pero habitualmente esos proyectos no consiguieron los resultados esperados. De esa forma, al abandonar la rama de los libros de política que publicaron en la etapa anterior, como los citados *¡Fedayín!* (1970), de Gaspar Rey, y *El desafío soviético* (1971), de Sacha Simón, que sólo se anunciaron en números iniciales de esta nueva etapa (ND 24: 127), Dronte prueba suerte con los géneros populares, mediante ediciones de baja calidad para abaratar costes y hacerlos más asequibles al público. Esta senda la inician mediante el género de terror, que en esos años estaba de moda (ND 25: 91), especialmente gracias al creciente éxito de la Semana Internacional de Cine Fantástico de Sitges, y la aparición en España de una revista especializada en ese género, *Terror Fantastic*, la primera de este tipo editada en España, que incluía secciones especializadas de ciencia ficción, magia y cómic fantástico. A causa de ello, entabló contacto con *Nueva Dimensión* y apareció publicitada, durante el tiempo que estuvo saliendo al mercado, en las páginas de la revista (ND 28: 123).

Por ello, Dronte comenzó con una selección de relatos de terror, para auscultar el mercado, la *Antología de relatos de espanto y terror*, al precio de 35 pesetas<sup>65</sup> (ND 29: 79). A ella le siguió, casi un año después, otra obra que se internaba en otro género de

---

<sup>65</sup> Hay que recordar en este punto que un ejemplar de *Nueva Dimensión* costaba cien pesetas.

moda, el policíaco, *Relatos de misterio e intriga*, al precio de 40 pesetas (ND 38: 55). Poco después vino una colección de idéntica temática a la anterior, *Relatos de terror y espanto*, cuya primera entrega se centro en Lovecraft (ND 40:107). Ante la relativa acogida en el mercado de ambas propuestas, los responsables de Dronte ampliaron la oferta a otros géneros. Así, a lo largo de 1973, encontraremos también intentos con el género bélico, *Relatos de guerra* (ND 47: 27), con el género de aventuras, *Relatos de aventuras*, (ND 48: 35) y con una antología del ocultismo, *La magia* (ND 51: 27). Aunque tenían el mismo precio que las anteriores colecciones mencionadas -excepto *La magia* que costaba cincuenta pesetas-, el éxito de estas tres ultimas fue mucho menor y se publicitaron muy poco en las páginas de *Nueva Dimensión*. Además, en la respuesta a una carta de José Luis Encuentra (ND 54: 135), que preguntaba sobre esta rama editorial vinculada a la literatura popular, le confirmaron que este proyecto funcionó mal en el mercado, y suprimieron esas líneas, menos la de terror, que ya se ha indicado que consiguió mayor nivel de ventas.

No obstante, hay que apuntar que no siempre Dronte tuvo éxito en sus empresas comerciales, puesto que, como ya se ha explicado, el proyecto que pretendieron sacar al mercado cuatro colecciones de libros quedó reducido a las dos entregas de la colección *Anteres*, *Bill, héroe galáctico* (*Bill, the Galactic Hero*, 1964), de Harri Harrison, y *Las estrellas mi destino* (*The Stars My Destination*, 1956), de Alfred Bester, que siguieron siendo publicitadas durante casi todos los ejemplares de esta etapa<sup>66</sup>, hasta que se agotó la tirada (ND 59: 115). En este punto es necesario advertir que, aunque la respuesta del publico no fue favorable, sí que los responsables de la editorial sacaron en este tiempo la novela que fue la primera y única entrega de otra de esas cuatro colecciones, Moëbius,

---

<sup>66</sup> La escasez de ventas también se advierte en los cinco números extra de 1970, ya que se les siguió publicitando en *Nueva Dimensión* durante esta etapa (ND 42: 83).

que fue *Rito de iniciación* (*Rite of Passage*, 1969), de Alexei Panshin, la cual no vio la luz hasta finales de 1974 (ND 61: 6).

A pesar de todo, a finales de 1975, empiezan a anunciar el proyecto editorial de lanzar una colección de libros (ND 70: 29), que harían realidad ya casi en la tercera etapa de la revista (ND 72: 13). Como se verá, esta colección tuvo mejor resultado que los casos precedentes, puesto que alcanzó las veintisiete entregas. A ello hay que añadir que, en 1975, se crea en Argentina una filial de Dronte que actúa con independencia y opta por continuar la rama de los ejemplares de *Nueva Dimensión* extra (ND 63: 126), empezando por el número 6, dedicado a Lovecraft, que anunciaron como disponible a finales de la etapa (ND 70: 15). Además del mencionado, en total fueron siete ejemplares más, la trilogía de la *Fundación* (*Fundation*, 1951-1953), de Asimov (números 7, 8 y 9), *Forastero en tierra extraña* (*Stranger in Strange Land*, 1961), de Heinlein (nº 10), *Ojo en el Cielo* (*Eye in the Sky*, 1957), de Dick (nº 11), *Tropas del espacio* (*Starship Troopers*, 1959), de Heinlein (nº 12) y *Puente entre las estrellas* (*Star Bridge*, 1955), de Williamson y Gunn (nº 13). A excepción del último, incluido también en la colección de los *Libros de Nueva Dimensión* publicada por Dronte en España, desde la revista publicitaron y vendieron esta serie de obras.

En el caso de la publicidad, cuando los anuncios no se refieren a productos propios, suelen dedicarse a colecciones determinadas de ciencia ficción, aunque, dado que esta etapa se considera como un periodo negro para las editoriales españolas del género, la única colección que se llega a publicitar es la de Acervo ciencia ficción, que comenzó a editarse en 1974 (ND 63: 70). En otras ocasiones, algunos anuncios hacían referencia a librerías, como Mandrágora, centrada en la venta de segunda mano (ND 29: 128), o Anam's, de oferta similar (ND 51: 94), pero lo habitual es que se tratase de publicaciones

afines, como la francesa *Horizons du fantastique*, que también vendía en España (ND 25: 82), o la de más breve vida, *Horizonte*, que editaba Plaza & Janés y estaba dedicada al realismo fantástico (ND 25: 20), o ya más hacia el final *Vudú*, revista insólita del terror y la fantasía (ND 63: 57) y *Star*, dedicada al cómic (ND 65: 22).

Además de las mencionadas, también está el ejemplo de la revista especializada en cómic *¡Bang!*, que se siguió publicando durante esos años (ND 42: 56). En otras ocasiones, debido a la colaboración de alguno de los responsables con otra publicación, ésta llega a aparecer en *Nueva Dimensión*, como sucede con *Mata-Ratos* (ND 56: 76). Aun así, en algunos casos la relación con *Nueva Dimensión* vino marcada por preconcepciones erróneas de muchos lectores del momento que unían la ciencia ficción al esoterismo, lo que justifica la publicidad que se realizó de una revista española sobre dicha materia, *Karma 7* (ND 37: 127). A pesar de todo ello, el anuncio más extraño es el de unos telescopios para aficionados a la astrología (ND 71: 88).

Respecto a los anuncios de suscripción, aunque a lo largo de este periodo en general son sencillos, empiezan a adquirir un tinte humorístico, como el que representa a Newton, al que le está cayendo encima un elefante a causa de la gravedad (ND 31: 41) o el de la clásica foto de Einstein sacando la lengua (ND 34: 41). No por ello perdieron la seriedad, que se aprecia especialmente en aquellos en los que se destaca de un reloj cinco minutos, que es el tiempo que llevaría suscribirse a la revista (ND 57: 145-125). Sin embargo, el más directo es uno que presenta una comparativa entre el precio de suscripción a la revista y el de una cajetilla de tabaco (ND 54: 69), argumentando que la revista da salud, mientras que los cigarros matan.

Respecto al organigrama, a diferencia de la etapa anterior, se percibe una mayor estabilidad. No obstante, al comienzo hay un gran descenso entre los colaboradores, pues,

en el número 34 eliminan de la lista a José Luis Garci, Luis Gasca, Teresa Inglés, José Luis M. Montalbán y Berit Sandberg. Aun así, el periodo mayor de cambios se encuentra a lo largo de 1975, donde algunos colaboradores sólo aparecen temporalmente, como Sebastián Alonso López, y otros desaparecen, como Joaquín Alberich. Entre los nuevos, sin duda, el más destacado es Jaime Rosal del Castillo, añadido al organigrama en el número 57, y que colaboraría con la revista hasta el final de la misma. Por su parte, los corresponsales aumentaron, especialmente con representantes de los países del este, como Peter Kuzca (Hungría), Mario B. Bosnyak (Alemania Federal) o Czeslaw Chuszczewski (Polonia), aunque en algunos casos fue una situación temporal, como la de Kurt Luif (Austria) o la de José Vaile Moutinho (Portugal).

Curiosamente, en este sentido, destaca una carta de un lector, Juan Muñoz Muñoz (ND 57: 127-128), que preguntaba por qué seguían apareciendo en el organigrama nombres como Carlos Buiza o Forrest Ackerman, puesto que después no firmaban ningún contenido de la revista. Los tres responsables le contestaron que los mantenían como “vacas sagradas” más bien por lo que habían hecho por la ciencia ficción y por ellos en concreto en un momento dado. Este hecho explica que algunos colaboradores y corresponsales siguieran presentes en la revista, aunque ya estuviesen casi desvinculados del proyecto.

También a diferencia de la primera época, en el organigrama de este momento de *Nueva Dimensión* adquiere mucho peso la lista de ilustradores, que después, ya en la tercer periodo vital de la revista, se redujo sólo a la figura del director artístico, Enrique Torres, y a indicar fuera del organigrama los ilustradores incluidos en cada ejemplar concreto. Por ello, en estos años la nómina de ilustradores fue mucho más estable que la de colaboradores y corresponsales. Los cambios se reducen a la supresión de Jordi Paris y

Enric Sió, y más tarde, de Miguel Albiol, ya a partir del número 53, y a la inclusión de Ramón de la Fuente, Xavier Musquera y Carlos Romeu. Por su parte, el impresor también fue marca de estabilidad, puesto que Frontis desempeña la tarea en casi toda la etapa, desde el número 22 hasta el 62, donde se informó de que dicha labor la realizaba a partir de ese punto la empresa Cronograf.

#### 4.3.1. Los editoriales.

En general, la mayoría de los editoriales de la presente época está relacionada con los contenidos concretos que presenta el ejemplar, especialmente en el caso de los monográficos, o se aprovecha esta plataforma para informar a los lectores sobre las decisiones tomadas por los responsables respecto a su criatura, como sucede, por ejemplo, en los editoriales “¿Réquiem?” (ND 34: 4-7) y “En la variedad” (ND 60: 4-5), ya citados. Aun así, entre ellos hay que destacar la euforia ante la efeméride de la cincuentena de números publicados en “¡50 números ya!” (ND 50: 4-6), pues constituye toda una celebración de la que se sentían orgullosos.

En relación a la política editorial, sí cabe destacar la defensa que hicieron de la línea editorial trazada para la revista en “SF y SF” (ND 46: 4-6), donde argumentan que, dada la coexistencia de diferentes tendencias dentro del género, *Nueva Dimensión* trataba de publicar ciencia ficción de todas las épocas, para contentar al variado gusto de su público. También es importante en este sentido la defensa del género y de la labor que supone mantener una revista minoritaria que exponen en “¿Y por qué de ciencia ficción?” (ND 63: 4-6), pues alegan que la ciencia ficción es crítica, prospectiva, divertida, difusora de



las ciencias, imaginativa, etc.

Por ese motivo, pocos editoriales se pueden descollar en este periodo, entre ellos, “Trazando líneas” (ND 25: 4-7), que versa sobre cómo la ciencia ficción hace que sus especulaciones ficticias formen cada vez más parte de la realidad. Además del mencionado, se hallan otros sobre el impacto de la ciencia ficción en medios de comunicación a modo de noticias de broma en el “April's fool” (ND 21: 4-6) o el impacto de un relato radiofónico (ND 28: 4-6). En este punto, hay que resaltar el editorial “La SF como subgénero” (ND 32: 4-6), sobre el empobrecimiento del género en su vertiente audiovisual, que tiende más al espectáculo que a la hondura de los argumentos, por lo que abogan porque se realizaran películas como *2001: una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), o *La amenaza de Andrómeda* (*The Andromeda Strain*, 1971), de Kubrick y Wise respectivamente.

Finalmente, una relación tangencial con la ciencia ficción tiene “A los ocho años” (ND 61: 4-6), donde denuncian que, ante las catastróficas premoniciones de la ecología, el mundo no ha hecho nada para solucionar la cada vez más deteriorada situación medioambiental. También es paralelo al género “El sol es de todos” (ND 65: 4-6), donde se critica el uso de energía nuclear y se aboga por las renovables, en especial la solar.

#### 4.3.2. La sección «Hoy».

A pesar de la supresión temporal de las paginas verdes, la sección de «Se Piensa» casi no se vio afectada. Como consecuencia, todos los monográficos, ya fuesen los centrados en autores o los relativos a temáticas concretas, incluían al final algún artículo.

En los primeros, muchas veces se trató de semblanzas, entre las que destacan las firmadas por el crítico estadounidense Sam Moskowitz, como las que realizó sobre Clarke (ND 31: 112-124), Wyndham (ND 35: 112-122) o Van Vogt (ND 41: 110-122). Por contra, en los segundos fueron artículos que muchas veces realizaron los responsables de *Nueva Dimensión*, como Santos (ND 53: 125-128), o los colaboradores de mayor conocimiento, como Frabetti (ND 24: 121-124).

Entre los artículos de esta sección en la segunda etapa de *Nueva Dimensión*, el cómic sigue siendo un asunto reiterativo en, por ejemplo, “El cómic de mil caras”, de Joaquin Alberich (ND 23: 129-133), que versa especialmente sobre las creaciones de Marvel, “Flash Gordon”, de José A. Alemán (ND 51: 113-116) o “El cómic *underground* en los Estados Unidos”, de Luis Vigil (ND 56: 113-127). Junto a este tema, otro asunto tratado en numerosas ocasiones fue el cine, que en estos números aparece en algunas crónicas cinematográficas sobre la cartelera en general, como hace en una ocasión Saiz Cidoncha (ND 59: 117-119) o sobre filmes determinados, como las reseñas de Vigil sobre *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), de Kubrik (ND 32: 137-138) o sobre *Rollerball* (1975), de Norman Jewison (ND 73: 129-132). Además, los responsables de la revista quisieron continuar con el seguimiento de los festivales de cine del momento como Sitges o Trieste, que siempre reunían en crónicas (ND 28: 34-64; ND 61: 50-70; ND 72: 97-112).

Por su parte, la sección de crítica literaria no termina de instaurarse de forma permanente, y queda reducida a breves reseñas de periodicidad casi anual donde repasar las novedades aparecidas en el mercado español ese año, normalmente con el título de “Libros de SF”, y realizada, bien por Domingo Santos (ND 25: 129-137), bien por Carlo Frabetti (ND 30: 131-132; ND 44: 129-141). No obstante, las reseñas se volvieron más

frecuentes en *Nueva Dimensión* a partir de que Frabetti se hiciera cargo de ellas y aumentase la periodicidad de las páginas verdes a partir de 1974 (ND 54: 122-123; ND 59: 113-116; ND 63: 121-122), y después, cuando le sustituyese Rosal del Castillo en 1975 (ND 63: 116-120; ND 72: 129-139).

Aun así, la preocupación principal en «Se Piensa» seguirá siendo la naturaleza de la ciencia ficción, como en el texto de Michael Ashley (ND 51: 117-122), “¿Una ayudita, por favor?” (“A Little Help, Please?”, 1966), que señala las complicaciones para definir ciencia ficción ante la falta de consenso en ese punto, o el de Carlo Frabetti, “SF y pedagogía” (ND 32: 129-133), donde habla de la nueva visión que en el mundo académico se iba teniendo de la ciencia ficción gracias a estudios como Umberto Eco o Dwight McDonald, y defiende con ello la función sociocultural que desempeña la ciencia ficción. Además, estos artículos también pueden tener una dimensión histórica. Es el caso de Michael Feldman, quien en “La revolución olvidada de la SF” (ND 48: 70-74) defiende que en el género ha habido tres grandes momentos de cambio, la era Gernsback, la era Campbell y, en esos años, el movimiento de la Nueva Ola, que hablaba de ficción especulativa y no de ciencia ficción.

Finalmente, cabe destacar la interesante crónica de Domingo Santos sobre el “Primer simposio de prospectiva” (ND 56: 128-134), al que este cofundador de *Nueva Dimensión* acudió como invitado y que ya había sido anunciado antes en la revista (ND 48: 124). Con prospectiva, como explica Santos, se hace referencia a una ciencia cuya preocupación es la predicción del futuro a partir de elementos presentes, por lo que se encuentra muy relacionada con la ciencia ficción. En ese sentido, llama la atención que el término haya reaparecido en el ámbito académico español en años recientes (Díez, 2009; Moreno, 2010a: 219) para referirse a un tipo determinado de ciencia ficción.

De las tres secciones de las páginas verdes, la que desapareció por un periodo mayor fue precisamente «Se Dice», pues no retornó a *Nueva Dimensión* hasta el número 48, y luego no siempre estuvo presente con la misma periodicidad que la sección de correspondencia. A diferencia de la etapa anterior, ya se ha comentado que en esta sección se reducen enormemente los apartados, algunos de los cuales reaparecen en contadas ocasiones. Entre los apartados desaparecidos, la mayor rareza la presenta una noticia sobre moda, que informa de un desfile que se realizó en París sobre la ropa que llevaría la mujer en el año 2000 (ND 30: 140-141).

Por otro lado, gracias a esta sección, se puede ver cómo la crisis económica afecta a las revistas anglosajonas, antes que a *Nueva Dimensión* (ND 23: 141-142; ND 25: 139), por lo que se percibe que el panorama editorial era adverso en distintos lugares. Esta crisis incluso llevó al cierre a publicaciones famosas, como *If* (ND 63: 125). Además, los años setenta suponen el decaimiento de las revistas estadounidenses de grandes tiradas, como *Fantasy & Science Fiction*, *Analog* o *Galaxy* (ND 65: 147-148), que darán paso al mercado del libro. En otros momentos, «Se Dice» también fue testigo de cómo la ciencia ficción estaba de moda, al anunciar especiales de otras publicaciones sobre el género, como un suplemento en el *ABC* (ND 25: 140-141) o un número especial en la revista de humor *Mata-Ratos* (ND 54: 125) y en la también humorística *El Papus* (ND 56: 137).

Por otro lado, en esta sección también se atestiguó el creciente interés académico por la ciencia ficción que surge en los años setenta en el mundo anglosajón, que se ve en noticias como la mención a la labor de *Science Fiction Foundations*, en Inglaterra (ND 48: 123), o los problemas derivados del afán rupturista de algunas obras de los setenta, como la prohibición de venta que sufrió *Matadero cinco* (*Slaughterhouse-Five*, 1969), de Vonnegut, tildada en EE. UU. de pornográfica (ND 52: 125).

En el apartado de libros también debe destacarse el anuncio de la reedición de la *Saga de los Aznar*, por Valenciana (ND 56: 135), que incluso provocó artículos en la sección «Se Piensa», como “Las hazañas de la familia Aznar. Una odisea espacial en los años cincuenta” (ND 61: 129-142), de Enrique Martínez Peñaranda. Por otro lado, «Se Dice» también sirvió para seguir informando sobre los premiados de galardones como los Hugo de 1971 (ND 28: 144), los de 1974 (ND 54: 131-132) o los de 1975 (ND 72: 150-151), o los Nebula de 1973 (ND 48: 122-123), de 1974 (ND 59: 128-129) o 1975 (ND 72: 148-149).

Por su parte, en el apartado de *fanzines*, pocos fueron los creados estos años, y, de ellos, pocos tendrán cierta importancia en la historia del género en España, con excepción de *Zikkurath*, que llegó a la sede de *Nueva Dimensión* remitido por Carlos Reñé (ND 54: 129). En concreto, este grupo fue tan activo que llegó incluso a faneditar dos novelas, *Criaturas de sombra y de luz* (*Creatures of Light and Darkness*, 1969), de Zelazny, y *Ubik* (1969), de Dick, anunciadas en *Nueva Dimensión* (ND 67: 21). Por último, en estos años los responsables de la revista española tuvieron que informar del fallecimiento de destacados escritores, como John W. Campbell, Jr. (ND 25: 148-149), J. R. R. Tolkien (ND 52: 132) o James Blish (ND 72: 147).

Respecto a la sección de correspondencia, «Se escribe», en un primer momento se percibe un progresivo descenso de las cartas recibidas, que se reduce incluso a dos páginas en el número 25 o a una sola carta, aunque extensa, en el número 28. Esta tendencia mostraba una sensación de desánimo entre los lectores de la revista, que tomaban cada vez una actitud más pasiva en su afición. También se puede entender como reflejo del desmoronamiento del principal órgano de los aficionados en ese momento, el C. L. A. En este momento es muy común que los lectores envíen opiniones sobre los

últimos números que han leído, destacando aquellos textos y autores que más han sido de su agrado, o propongan nuevas líneas editoriales a los responsables. Las cartas son muy atrasadas, pues, por ejemplo, a la altura del número 32 aparecen opiniones de lectores sobre los contenidos del número 18, una tendencia que se agrava más en las epístolas llegadas de Sudamérica, donde los problemas de distribución eran patentes.

Por ello, entre las cartas más destacadas de este primer momento está la defensa que el escritor Enrique Jarnés Bergua (ND 21: 149-150) realiza sobre la crítica que Domingo Santos (ND 16: 146-147) había firmado acerca de su novela *Las máquinas* (1969), visión que contrasta con opiniones de reputados críticos como Luis de Castresana. Tras ese primer momento, la ausencia de las páginas verdes entre los números 32 y 44 conllevará que la sección de correspondencia casi se pierda. Por esa razón, el trío editor de *Nueva Dimensión* se vio obligado a realizar, desde esta sección, un nuevo llamamiento para que los lectores envíen sus cartas, y dinamizar de nuevo toda la correspondencia (ND 44: 142). A partir de este punto se reanuda la avalancha de cartas.

Muchas de ellas serán simplemente elogiosas por la tarea que realizan los tres editores, y otras tantas acompañaban a la suscripción del lector concreto. No obstante, lo destacado era que muchos aficionados enviaban su opinión sobre el material publicado, lo que permitió al triunvirato editor diseñar y adecuar la línea editorial a los gustos de su público. En este sentido, es importante el elenco de cartas que se recibieron tras la aparición de la novela de Farmer ya citada en el número 50. Gracias a la excelente aceptación y a las alabanzas que recibió este ejemplar, Santos, Vigil y Martínez se decantaron por incluir también novelas en *Nueva Dimensión*, como se observa en los números 55, 58 y 62, ya mencionados. Por otro lado, lo habitual es que muchos lectores les pidan clásicos de la Edad Dorada, como se ve en los elogios de Saiz Cidoncha por la

inclusión de *Nomanor* (ND 65: 155-156) o del ciclo *Shamblau* (ND 72: 155-156). Esta respuesta refleja en gran parte las dificultades que tuvieron desde *Nueva Dimensión* por modernizar los gustos del lector medio español de ciencia ficción.

Una excepción dentro de los tipos de cartas recibidas la plantea Francisco Arellano (ND 51: 126-128), quien solicitó a los responsables de *Nueva Dimensión* una lista de los premios Hugo, Nebula e International Fantasy que hubieran sido publicados en español. La respuesta contiene, por tanto, material interesante sobre ediciones en castellano de obras relevantes del género disponibles en el mercado a la altura de 1973. Algunas veces los lectores aprovechan para relatar cómo se aficionaron a la ciencia ficción, caso de Pedro Suárez Fernández (ND 59: 131-133), y también ofrecían sus direcciones para cartearse con otras personas que compartiesen su afición, como hizo Roberto Pliscoff desde Santiago de Chile (ND 54: 138). Por otra parte, resulta llamativa la gran devoción que sentían algunos lectores por *Nueva Dimensión*, que llevó a algunos, como A. J. (ND 56: 144), que firmaba sólo con las iniciales, a envía un cheque de 5000 pesetas de forma desinteresada, dinero que destinaron para publicar la novela de Panshin.

En este momento aparecieron algunas polémicas en esta sección. La primera de ellas tuvo escasa repercusión, y consistió en airadas protestas de Ramón Oliveras Pal (ND 48: 125-128), protestas respecto a la última fase del C. L. A. y en especial contra su director, en ese momento Rosal de Castillo, por la gestión de la asociación y por los contenidos de los últimos números de *Ad Infinitum*, que estuvieron al cargo de Frabetti. Sin embargo, la carta apareció con notable retraso, pues el C. L. A. estaba ya casi disuelto. Por otra parte, un ejemplo de discusión más técnica es la que mantuvieron Miguel García Fernández y Carlo Frabetti entorno al concepto de Biblioteca Universal que apareció en la citada sección de la revista (ND 56: 27-44), donde se van respondiendo

sobre aspectos determinados (ND 63: 135-138; ND 71: 157-158).

Más relevante fue la controversia causada por el número 57, dedicado a Robert Anson Heinlein. Este escritor, tan polifacético en sus obras, siempre ha generado airados debates entre sus seguidores y sus detractores, por lo que *Nueva Dimensión*, al incluir un monográfico dedicado a este autor, no quedó exenta de esta discusión, que quedó plasmada en la sección «Se escribe» con cartas en defensa de Heinlein, como la de Romualdo Molina (ND 61: 153-156) y de crítica, como la respuesta de Frabetti a Molina (ND 63: 142-144), o de análisis, como la de Saiz Cidoncha (ND 69: 154-157). En este sentido, esta polémica fue tan fructífera que continuó en la sección durante números de la etapa siguiente de la revista.

#### 4.3.3. Monográficos dedicados a autores importantes.

Igual que venía sucediendo con los números extra de 1970 ya comentados, todos ellos centrados en la obra de algún autor concreto, en esta siguiente etapa, donde se fusionaron las dos líneas que mantenía la revista, se siguieron publicando este tipo de ejemplares, más cercanos a la antología, que mostraron lo más granado de algunos autores de ciencia ficción, casi todos ellos estadounidenses, a excepción de los ingleses Carke, Wyndham y Hoyle, del francés Gérard Klein, del chileno Hugo Correa y del español Juan G. Atienza.

En concreto, estos monográficos fueron: el número 22, de mayo de 1971, dedicado a Cordwainer Smith; el número 26, de noviembre de 1971, dedicado a Gérard Klein; el número 29, de febrero de 1972, dedicado a Harlan Ellison; el número 31, de abril de



1972, dedicado a Arthur C. Clarke; el número 33, de junio de 1972, dedicado al chileno Hugo Correa; el número 35, de agosto de 1972, dedicado a John Wyndham; el número 41, de enero de 1973, dedicado a Alfred Elton van Vogt; el número 43, de marzo de 1973, dedicado al español Juan García Atienza; el número 47, de junio de 1973, dedicado a H. Nearing, Jr, y sus relatos sobre “Los siniestros experimentos de C. P. Ranson”; el número 50, de octubre de 1973, que incluye la novela completa de Philip José Farmer *A vuestros cuerpos dispersos* (*To Your Scattered Bodies Go*, 1971), y en el número 62, de enero de 1975, la segunda entrega de *El mundo río*, pentalogía del escritor estadounidense, titulada *El fabuloso barco fluvial* (*The Fabulous Riverboat*, 1971); el número 57, de julio de 1974, dedicado a Robert Anson Heinlein; el número 64, de marzo de 1975, dedicado a Catherine L. Moore y su ciclo *Sambleau*; el número 66, de junio de 1975, dedicado a Fred Saberhagen y el ciclo *Bersekers*; y el número 74, de febrero de 1976, dedicado a Fred Hoyle.

En ellos se observa, inicialmente, el predominio de autores de las décadas de los cuarenta y los cincuenta, como Clarke, Wyndham, H. Nearing, Jr, Robert Anson Heinlein o Catherine L. Moore. Pocos resultarían actuales para su momento, siendo el más novedoso y casi excepción el caso de Farmer, cuya novela había ganado el Hugo el año anterior a su aparición en *Nueva Dimensión*. A este ejemplo le seguiría el número dedicado a Harlan Ellison, de quien ya destacaban en el editorial que: a) su obra es inquietantemente sugestiva en sí misma; b) constituye un exponente especialmente significativo de la crisis del crecimiento y las tensiones internas de la ciencia ficción, de sus posibilidades y sus peligros (ND 29: 4-6).

Aun así, partiendo del criterio del crítico español Julián Díez (1998a: 23-24), de todos estos ejemplares, los que mejor resultado obtienen son el dedicado a Clarke (ND

31), aunque su obra haya sido tantas veces reeditada, el centrado en Van Vogt (ND 41), el de Heinlein (ND 57), especialmente porque la composición mantiene un nivel general elevado, y el dedicado a Saberhagen (ND 66), pues supone casi la única posibilidad de acercarse en español a la obra de este escritor, en concreto conocido por su gran ciclo literario *Bersekers*. Se trata de una serie de relatos que narra una guerra entre la humanidad y unas máquinas replicantes llamadas con ese nombre, y después la posterior expansión de estos seres por la Vía Láctea. A este ciclo volvieron en algún otro momento los responsables de *Nueva Dimensión* (ND 72: 37-48; ND 89: 7-14; ND 100: 32-41).

Por otra parte, varios escritores resultan menos conocidos o su obra tiene menor relevancia dentro de la historia del género, por lo que ya en su momento, al incluirse en la páginas de la revista española, se reflejaba cierta desatención del trío editor respecto a su criatura. En este sentido, el caso más flagrante sería el número 47, completado con el ciclo de relatos de “Los siniestros experimentos de C. P. Ranson”, que completarían con una sección en el número siguiente. Todos estos cuentos habían sido publicados previamente en *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* entre 1950 y 1954. Juntos, ambos números de *Nueva Dimensión* presentaron en español la obra completa de ese escritor casi desconocido, que destacó más por su trabajo como profesor de inglés en el Colegio Militar de Pensilvania, así como por su ensayo de historia poética *English Historical Poetry, 1599-1641* (1945).

Tampoco sobresalió especialmente el número 74, dedicado al eminente matemático y astrofísico británico Fred Hoyle, pues esta composición adquiere un tono árido dada su pretensión de escribir una ciencia ficción *hard*, donde hacer especial hincapié en el aspecto científico de la trama. En otros casos su inclusión en *Nueva Dimensión* venía motivada por la importancia histórica del autor, como sucede con Wyndham y su carácter

apocalíptico, pues su obra se centra en la desolación, la muerte y la supervivencia del más apto, o la relevancia histórica del ciclo con el que se componía el número, como sucede con *Sambleau*, de C. L. Moore, una de las escritoras pioneras de la ciencia ficción. En este último ejemplo, se trata de una serie de relatos de protagonista común, Northwest Smith, y que siguen el mismo esquema: “El protagonista es atraído por una hermosa mujer hacia un peligro de características casi sobrenaturales que amenaza con aniquilarlo; tras un periodo de subyugación más o menos intensa, Smith se rebela y logra conjurar o destruir ese peligro” (ND 64: 4).

Tampoco obtienen resultados favorables los tres números centrados en autores de fuera del ámbito anglosajón. En el caso de los dos escritores hispanos, dada la relevancia para la presente investigación, se realizará un análisis más detenido de sendos ejemplares en los siguientes apartados. En el caso del escritor francés, Gérard Klein, incluido en el número 26, no resultó del agrado del crítico español Julián Díez (1998a: 23), pues hablamos de un economista de profesión que escribía relatos de ciencia ficción por *hobby*, sin dedicación profesional, y cuyo caso era similar al de muchos escritores españoles de ciencia ficción del momento. En ese sentido, se percibe que la situación del género en el país vecino no difería mucho de la española, y ese detalle sitúa a ambas en posición subordinada a la literatura estadounidense de ciencia ficción.

#### 4.3.3.1. El número 33: un ejemplar dedicado al chileno Hugo Correa.

De todos los números centrados en autores concretos, el primero que se dedicó a un escritor hispanohablante fue el número 33, de junio de 1972, y se centró en el escritor chileno Hugo Correa, uno de los pioneros de la ciencia ficción en Sudamérica. En el

editorial explican los responsables de *Nueva Dimensión* que al editor de la entonces extinta colección *Nebulae*, de Edhasa, le llegó un día un manuscrito desde Chile que contenía dos obras firmadas por Hugo Correa: *Alguien mora en el viento* y *Los altísimos*. Finalmente, estos dos libros no llegaron a ver la luz en la mencionada colección y, por ello, en 1972, ya recuperado el original, el trío Santos-Vigil-Martínez no dudó en incluirlo en la revista española:

En primer lugar, porque nuestro deseo ha sido siempre ofrecer las obras más representativas de la SF en lengua española, y nuestras oportunidades de hacerlo han sido en todo momento más bien escasas. Y en segundo lugar, porque los relatos de Correa tienen una calidad poco usual entre la producción hispanoparlante (ND 33: 5).

Además, sobre Hugo Correa aclaran que su modelo de ciencia ficción está a medio camino de la fantasía y que es un escritor más humanista que técnico, de estilos literarios variados, pero alejado de la ciencia ficción anglosajona. Por otra parte, tampoco es la primera vez que aparece este autor chileno en las páginas de *Nueva Dimensión*, ya que de él se publicó anteriormente “El veraneante” (ND 8: 15-21), ni tampoco será la última vez que se le incluya en la revista española, pues en años posteriores aparecería con otro cuento, “Los hijos de Venus” (ND 142: 13-19). Aun así, a pesar de la escasa información que en la época se tenía sobre este autor, así como la ausencia de estudios o críticas literarias sobre su obra, los responsables de la revista española añadieron, al final del número 33, una breve sección de «Se Piensa», donde incluyeron unas notas bibliográficas sobre Correa (ND 33: 126-127).

Respecto a la selección ofrecida en el número 33, el texto más destacado, sin lugar a dudas, es “Alguien mora en el viento” (ND 33: 99-124), relato que fue galardonado en 1959 con el premio Alerce de la Universidad de Chile y que se publicaría después en la antología de Bernard Goorden varias veces citada *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* (1982), como lo más representativo de la obra del chileno. Tras un paratexto, una cita de *La tierra baldía* (*The Waste Land*, 1922), de T. S. Elliot, se relata cómo tres náufragos recalán en un planeta lleno de fuertes ventiscas del cual nunca regresó ninguna de las tripulaciones que en él se adentraron para explorar.

Con ello ya aparecen los elementos básicos sobre los que se yergue la trama: un lugar inhóspito y extraño, donde cualquier elemento fantástico resulta verosímil; una lucha de los protagonistas humanos por la supervivencia; un triángulo amoroso, con dos hombres, el protagonista, Pedro, y el compañero, Bob, y una la mujer, Laura, descendiente de otros astronautas de una expedición anterior. El primero de los tres elementos se centra en las particularidades misteriosas de dicho planeta, que nunca llegan a estar totalmente aclaradas en el texto. Se trata de un planeta regido por fuerzas inaprehensibles que habitan en el viento, con la capacidad de otorgar la juventud a quien les cae en gracia y la vejez a quien no. En un punto se presume que pueden ser seres vivos que han evolucionado de forma incorpórea, pero la idea queda en el aire, como una hipótesis a deducir por el lector.

El segundo punto, la supervivencia, está bien determinado por las fuerzas que moran en el viento, que adquieren características divinas, y juegan con los tres personajes como si fuesen títeres. Por esa razón, este aspecto del relato se relaciona más con el tercer punto, la relación de los personajes en un ambiente aislado y sin posibilidad de huida. En este sentido, el triángulo amoroso mueve el conflicto de los actantes. Cada uno de los tres

personajes adquiere una posición concreta en esta relación. Así, mientras la mujer queda relegada a un papel tradicionalmente machista (satisfacer las necesidades hogareñas de los dos hombres), los dos personajes masculinos sí entran en contraposición, pues Bob será déspota y avaricioso, por lo que caerá en desgracia de los moradores del viento, mientras que el protagonista, Pedro, representa al héroe tradicional, hombre sencillo que siempre se entrega por los demás, detalle que explicaría que sea del agrado de los moradores del viento. Finalmente, el relato acaba, inconcluso, indicando la cercana muerte de Bob.

Sobre el resto de cuentos incluidos en esta antología, además del analizado, también se pueden destacar “Carrusel” (ND 33: 29-36), que ganó el primer premio de un concurso de cuentos del diario *El sur*, y “El último elemento” (ND 33: 37-46), el cual, por mediación de la labor promotora que Ray Bradbury hizo en Estados Unidos sobre la obra del chileno, se publicó traducido al inglés en *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*. De ambos, el primero es una clásica historia de marcianos, cuya particularidad es su estructura circular, pues acaba con el comienzo y la historia se repite indefinidamente. Aun así, el texto se vuelve denso y lento, especialmente durante el largo diálogo entre el protagonista, Ilya, y el marciano, donde se explican diversos pormenores sobre el mundo ficcional, propios del género fictocientífico, pero en este caso innecesarios para la comprensión de la trama. Es curioso que en dicho diálogo se incluya una crítica a la limitación mental humana para comprender la otredad, pero luego el relato se cierra con una paradoja temporal. Esa mezcla de elementos hace perder fuerza especulativa al relato.

Por su parte, “El último elemento”, igual que en “Alguien mora en el viento”, juega con el elemento fantástico de un planeta. Aquí unos expedicionarios acuden en busca del que llaman elemento Z, que servirá para construir un arma que les permita la victoria en

una contienda que sólo se nombra en segundo plano. No obstante, en el planeta hay una extraña ciénaga y sólo uno de los astronautas, Juan, advierte del peligro de la radiación. Poco a poco los componentes de la misión van muriendo o perdiéndose en el planeta, siempre tras sufrir alguna alucinación premonitória, hasta la última, la del capitán, que augura no sólo el desastre de la expedición, sino la catástrofe que supondría para la humanidad. Desde luego, lo interesante en este cuento es el detalle de las visiones, donde se aprovecha para relatar otros aspectos de la historia e introducen un desorden entre los acontecimientos de la historia y los del discurso mediante una justificación ficcional. Además, el elemento fictocientífico, el misterio del planeta, queda inexplicado, como una trampa para sus visitantes, quienes no llegan a comprenderlo, y su ignorancia les conduce a la muerte.

En conclusión, se puede afirmar que, a diferencia de muchos de los otros ejemplares de *Nueva Dimensión* de esta época que se centraron en la obra de un autor específico, el volumen dedicado a Hugo Correa no es de los más destacados. Por este motivo, en su análisis de los números de la revista, Díez no consideró positivamente este número (Díez 1998a: 23). Por otra parte, llama la atención que, excepto “Alguien mora en el viento”, que es de 1959, el resto de cuentos están fechados en años más cercanos a la composición de este número, entre 1967 y 1971, pero son de menor calidad que el anterior. De este modo, cabe sobresaltar que este número tiene un sentido más bien histórico que literario, es decir, posee mayor relevancia por el espacio que ocupa dentro de la historia del género que por la calidad literaria que contiene. Ello se debe a que recoge la obra de uno de los primeros escritores de habla hispana que volcó íntegramente su escritura dentro de los límites de la ciencia ficción, aunque, desde la óptica actual, sus relatos han envejecido mal.

#### 4.3.3.2. El número 43: un especial dedicado a Juan G. Atienza.

En medio de esta retahíla de números especiales que componen la segunda etapa de *Nueva Dimensión*, aparece un ejemplar dedicado íntegramente a un autor español, ya nombrado numerosas veces en esta investigación: Juan García Atienza. Según explicita el mismo autor en la sección de «Se piensa», en “Breve ensayo de autobiografía precoz” (ND 43: 125-128), cuando corría el año 1973 -fecha de publicación de este volumen-, Atienza trabajaba como guionista en Televisión Española y, al margen de las labores, muchas veces truncadas, de promocionar la fantasía y la ciencia ficción desde el interior del único organismo televisivo que había en nuestro país, ya prácticamente no escribía nuevos relatos del género.

Una excepción sería el relato aparecido tres números antes, “La gran voz de Dios” (ND 40: 25-32), cuento posapocalíptico donde se narra cómo un matrimonio acude al rito sagrado anual de la tribu para adorar a la Voz, que en realidad son grabaciones radiofónicas reproducidas por una radio que todavía funciona. Llama la atención en este relato cómo la voz narradora, heterodiegética extradiegética, focalizada sobre el padre, Art, se compagina con ciertos párrafos, puestos entre paréntesis, donde aparece la voz del propio personaje, que transmite sus pensamientos, hablando con su hijo, todavía un bebé, y explicando algunos elementos de ese mundo futurista tan sólo mencionados por la voz narradora principal. Esa voz principal, a la mitad de la narración, realiza una analepsis en la que narra cómo los supervivientes, organizados en diversas tribus, van construyendo cultos religiosos en torno a objetos pertenecientes a un pasado tecnológico -un casco de metal, un tubo de plástico, un avión y un obús militar-, y cuya función se ha perdido para adquirir fines votivos.



La prospección en este relato está en el análisis del comportamiento humano, al presentar la reorganización humana tras la catástrofe en su vertiente mística. En este caso, la necesidad humana de construir creencias del más allá, está críticamente presentada mediante la adoración a objetos del pasado, en el caso de la tribu de Art, a unos mensajes radiofónicos, cuyo contenido ya no entienden los creyentes. El golpe final del relato ahonda en esta crítica religiosa cuando el aparato de radio deja de funcionar. Lo más extraño es que a esta parte principal le sigue un fragmento muy breve, a modo de epílogo, que recoge una conversación entre dos personajes, donde uno indica que ha inventado una pila atómica capaz de durar mil años, y el otro le menciona que es un invento absurdo y que los ponga en una radio para que le dure siempre. Este segundo fragmento cierra ciertos vacíos de la trama principal, pero resulta totalmente innecesario puesto que ya se entendía la trama con las insinuaciones filtradas por la voz narradora en la primera parte.

Retomando el número 43 de Atienza, y para entender esta selección, el editorial resulta de suma importancia. Bajo el título de “Fuegos fatuos a la Luna” (ND 43: 4-6), reflejan las dificultades que en la época tenían los autores españoles de ciencia ficción para ver publicada su obra, y toda la epopeya frustrada aparece ejemplificada con el manuscrito de Atienza que aquí recogen. El mencionado manuscrito se envió inicialmente a la colección *Nebulae*, de Edhasa, editorial que cesó su actividad antes de la aparición de esta obra de Atienza. Entonces, el manuscrito retornó a su dueño, quien lo guardó en un cajón de su escritorio y del que fue rescatando esporádicamente alguno de los cuentos para publicarlos en varias colecciones dispersas, hasta que el equipo editor de *Nueva Dimensión* se acordó de él y se lo solicitó con la intención de componer el presente ejemplar.

A causa de estas circunstancias, la mayor parte de los relatos son reediciones. Por

ejemplo, un cuento del que ya se ha hablado anteriormente, “Las tablas de la ley”, se vuelve a recopilar aquí, justificando su inclusión por considerarlo, muy justamente, uno de los mejores cuentos de Atienza. Otro caso es el de “Tres mitos en tres nuevos odres” (ND 43: 45-59), aparecido previamente en 1969 en el Volumen IX de *Antología de novelas de anticipación* de Acervo, aunque esta vez esta publicación previa no es advertida por los responsables de *Nueva Dimensión*.

Resulta llamativo en este caso que los tres mitos recogidos, “Prometeo Sánchez”, “Herr Professor Faust” y “Blancanieves y los siete marcianitos”, plantean un ejercicio de reescritura en clave fictocientífica de tres historias clásicas. En este caso la clave se haya en reconvertir la fantasía existente en el mito, en la leyenda germana y en el cuento infantil a un ambiente y una justificación pseudocientífica donde los detalles fantásticos no planteen una ruptura de las leyes naturales. En este sentido, Prometeo será un mutante de inteligencia superior en un mundo posapocalíptico; Fausto será visitado por un alienígena con forma demoníaca capaz de teletransportarse para hacer con él un pacto de longevidad; y Blancanieves será transformado en un cuento aleccionador para las psicoescuelas primarias de formación imperialista acelerada, de donde se sobreentiende un modelo educativo de un mundo futurista.

Después aparece otro tercer caso, “Mañana, sin regreso” (ND 43: 87-124), que no se puede llegar a considerar reedición en sentido pleno, puesto que se trata de un guión televisivo compuesto a partir de la unión y adaptación de tres cuentos originales de Atienza. Al primero de ellos, “Servicio puerta a puerta” los responsables de *Nueva Dimensión* lo consideran inédito, pero en realidad no lo es, ya que apareció antes en el mencionado Volumen IX de *Antología de novelas de anticipación* de Acervo. Respecto a los otros dos, ya han sido mencionados anteriormente: “35, sin regreso”, aparecido en el

Volumen VII de *Antología de novelas de anticipación* de Acervo, y “Limpio, sano y justiciero”, en el primer número de la revista *Anticipación*. En primer lugar hay que advertir que, aún tratándose de un guión para televisión, los responsables de *Nueva Dimensión* deciden publicarlo porque, como ellos mismos recuerdan en el suelto introductorio, la “revista está abierta a todos los medios de concebir la SF” (ND 43: 87).

Lo más interesante de este guión está en las adaptaciones y cambios sufridos con respecto a los moldes originales. En primer lugar, el cambio más determinante, por necesidades de forma, está en el discurso, puesto que al adaptarse al guión pierde toda la “literaturización” que tuviese en pro de una objetividad en el lenguaje y una diferenciación clara entre los momentos descriptivos de las escenas y acciones de los personajes frente a los diálogos. Además, los relatos adquieren elementos que favorezcan su fusión en un ambiente futurista común, un mundo porvenir dominado por una publicidad omnipresente que adorna en un telón de fondo las tres historias. En este aspecto, el cambio más relevante lo sufre “Servicio puerta a puerta”, puesto que se debe transformar el discurso del informe del agente K -voz narradora homodiegética intradiegetica-, en ese modelo de objetividad del guión televisivo.

En segundo lugar, el resto de cambios los sufre la trama. El primero de ellos, “Servicio puerta a puerta”, se alarga con una escena inicial a modo de prótesis<sup>67</sup> que ejemplifica la frialdad de ese mundo al mostrar al agente K matando a una sospechosa en un lugar público, ante la indiferencia de los presentes. En el segundo relato, “35, sin regreso”, el principal cambio está en un añadido inicial o prótesis, donde se presenta al protagonista, Luciano (en el relato original no tenía nombre) como padre de ocho hijos, contable, que ha perdido su empleo por culpa de la implantación de ordenadores que

---

<sup>67</sup> Se toma el término de la morfología para aplicarlo, por extrapolación, a la literatura.

realizan su tarea y busca trabajo en la oficina de empleo. Con ese detalle se realiza una crítica o prospección de una circunstancia, que se presenta hiperbolizada hacia el futuro, la sustitución laboral de mano de obra humana por maquinaria electrónica. Así también se justifica la entrada del personaje en el misterioso portal y los elementos progresivamente fantásticos que van apareciendo en la historia, todos coincidentes ya con el molde original.

Mayores son los cambios en “Limpio, sano y justiciero”. La transformación principal recae en el concepto familiar que aparece en el relato, en esa familia que servía de modelo para ver la reacción de los ciudadanos de ese mundo futuro ante el ajusticiamiento televisivo. Ahora la familia no tiene tres niños, sino dos, llamados Carlo y Ena. Pero la alteración más relevante recae en la figura del padre, que pasa de modelo paterno frío y autoritario a uno distante que no quiere compartir tiempo con los hijos y que los ve como molestos. Da la sensación de que Atienza, con estas modificaciones, buscase un modelo familiar que permitiese una mayor identificación con el público y con la época, lo que justificaría los cambios realizados.

Por su parte, del resto de relatos, aunque propiamente inéditos, muchos de ellos ese mismo año fueron también incluidos en el tomo primero de *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana* (1973) que compiló José Luis Martínez Montalbán. Al margen de ese dato, dentro de este grupo no todos se podrían incluir en la ciencia ficción. Por ejemplo, en “Un hombre quedó solo” (ND 43: 12-19), el personaje, Braulio, sufre una mutación, no justificada en ningún momento, que provoca el horror en todo aquél que le mira, lo que le lleva a huir a las montañas y convertirse en monstruo de leyenda. También pertenece a lo fantástico “Voraz” (ND 43: 20-22), donde un matrimonio adquiere un bolso que devora todo lo que en él se le introduce, inclusive la mano del marido.

Más cercano a la alegoría es “Perfección” (ND 43: 44), puesto que aquí, el personaje, Li Pin'g, es un pintor obsesionado que lleva sesenta años dibujando la misma imagen que ve al atardecer desde la puerta de su cabaña, pero nunca llega a dibujar a la perfección la cara del pavoroso genio Wo-Wong-Cho. Un día, entre una cortina de lluvia, lo consigue, y tras pintar el cuadro Wo-Wong-Cho “se alzó entre una llamarada de azufre sobre la hoja de papel de arroz” (ND 43: 44), abrasando los ojos del pintor. Se entiende así que el tal Wo-Wong-Cho es una deidad que castiga con la ceguera al pintor por haber alcanzado un saber prohibido a los hombres.

Tampoco es propiamente fictocientífico el relato “Cuatro poses, un minuto” (ND 43: 34-36), ya que se encuadra más bien dentro de la rama científica, donde se describe un invento, sin adentrarse en sus posibles repercusiones a nivel sociológico o en la naturaleza humana. Todo el relato está construido por una sola voz, homodiegética intradiegética, las palabras del feriante que vende fotografías instantáneas a los transeúntes. No obstante, y como ya se advierte en el suelto introductorio, no es una cámara fotográfica normal, y al cliente que acepta probar, le retrata su interior de cuatro formas diferentes: la primera pone cuernos al hombre porque su mujer le engaña, la segunda lo dibuja verde porque es envidioso, la tercera aparece en negro, sin dibujo, porque no tiene personalidad y la cuarta que dibuja el interior, horroriza tanto al fotografiado que se desmaya. Se describe así cómo funciona este peculiar invento, pero no sus implicaciones.

Respecto a los relatos propiamente de ciencia ficción, todos ellos resaltan por el uso de un *novum* muy fácil de identificar. Así, en “3 o 4 millones de emigrantes” (ND 43: 24-31) aparece el tema de la superpoblación mundial y se ofrece una solución recurriendo a otro tópico del género, los viajes en el tiempo; en “Sweet XX” (ND 43: 37-43) también se vale del desplazamiento temporal para plantear una crítica a la moda decorativa *revival*

con el robo o sustracción de objetos del presente (del escritor) por individuos del futuro; en “Llanto por un planeta chico” (ND 43: 65-70), relato de primer contacto que juega con las escalas, presenta a dos astronautas que llegan a un pequeño planetoide donde, inconscientemente, destruyen una civilización de tamaño microscópico.

Entre estos relatos, a parte de la amplitud temática que poseen, también hay variedad de estilos. Así, hay un hueco para el humor con “Enfermo” (ND 43: 63-64), donde un paciente acude a la consulta del doctor aquejado de una fatiga. Tras la auscultación, el médico descubre que en realidad el paciente es un androide y llama indignado a la fábrica para constar una queja donde menciona el error de programación del robot que le ha llevado al médico en vez de al mecánico. También es interesante que este relato breve está desarrollado completamente de forma dialogada, por lo que carece absolutamente de voz narradora.

Otro caso particular está en las implicaciones pedagógicas sobre la infancia planteadas en “Nada más que un satélite” (ND 43: 60-62). En este cuento se presenta un porvenir donde la Tierra ha quedado inhabitable y los humanos supervivientes han huido a nuestro satélite, que se rige por un modelo social dominado por las directrices de la Academia: “Nos habían aleccionado, a través de las máquinas educapadres de la Academia, que debíamos dejar que nuestros hijos actuaran sin forzarles con ninguna insistencia” (ND 43: 60). Al destruir el cuento fantástico del que se nutría el niño, según el cual la Tierra es satélite de la Luna, para contarle la verdad, que el niño vive en el satélite, y no en el planeta principal, se ejemplifica el poder manipulador de las instituciones educativas para destruir el poder imaginativo de los niños.

Finalmente, hay que mencionar la variedad de registros y estilos que practica Atienza en sus relatos, siempre buscando un mayor efectismo para las historias narradas.

En este sentido, se pueden destacar las mayores cualidades narrativas de este escritor sobre sus compañeros de generación, lo que le convierte en uno de los mejores cuentistas de ciencia ficción de finales de los sesenta, principios de los setenta. Narrativamente presenta variedad de voces e incluso ausencia de las mismas, ruptura de la correlación de los acontecimientos de la fábula con respecto a su aparición en el discurso, inclusión de modelos discursivos diferentes dentro de la narración, como los textos publicitarios, etc. Estos aspectos dotan de un valor especial a este ejemplar, pues recoge una muestra muy lograda de la obra de uno de los mejores escritores de ciencia ficción del momento.

#### 4.3.4. Los monográficos sobre temas concretos.

Los otros monográficos que se pueden encontrar en esta etapa son los que se compilan entorno a una temática determinada. La etapa anterior se cerraba con el especial del fin del mundo, una selección de Donald Wollheim. Ante el éxito de dicho ejemplar, se retoma esta vía durante la presente segunda etapa de *Nueva Dimensión*. Por ello, esta rama empieza con el número 24, de julio de 1971, dedicado al terror en nuestro tiempo. Esta antología, también responsabilidad de Wollheim, destacó especialmente por el relato de Leiber (ND 24: 31-44), “La chica de los ojos hambrientos” (“The Girl with the Hungry Eyes”, 1949), y el de Heinlein (ND 24: 7-20), “Ellos” (“They”, 1941).

Fuera de ese caso, presentan mayor relación con la ciencia ficción el resto de ejemplares que se agrupan bajo esta etiqueta. Entre ellos, los que mayor relevancia histórica poseen son los que presentaron, por primera vez en español, las selecciones de los premios Hugo, presentadas por Isaac Asimov. En concreto, se trata del número 36, de

septiembre de 1972, el cual comprende los premiados de 1955 y 1956, del 39, de diciembre del mismo año, que contiene los premios Hugo de 1958 a 1961, y del número 69, de septiembre de 1975, que incluye las dos novelas cortas ganadoras en 1963 y 1964. Curiosamente, estamos hablando de unas selecciones que habían sido publicadas por la editorial norteamericana Doubleday entre 1962 y 1965, diez años antes de su aparición en España, lo que sirve de ejemplo para observar el considerable retraso en la llegada del material anglosajón a nuestro país. Por último, esta vertiente concluye con un número más aparecido en la tercera etapa de la revista, el 82, de octubre de 1976, que incluye el resto de ganadores de este certamen cuyos derechos habían adquirido, puesto que el resto de los textos ganadores del Hugo los ofrecería en años subsiguientes en español la editorial Martínez Roca.

Tras los Hugo, el siguiente tipo de selección más representativa del momento fue la centrada en la ciencia ficción soviética. Se incluyen aquí dos ejemplares, el número 38, de noviembre de 1972, y el 70, de octubre de 1975, ambos bajo la responsabilidad de Domingo Santos. La idea fue seguir con la formidable selección de escritores rusos que aparecieron durante la primera etapa de *Nueva Dimensión*, pero en estos casos las dificultades, especialmente para encontrar un traductor, no permitieron repetir la hazaña anterior.

Ello se percibe especialmente con el segundo ejemplo, el número 70, ya que incluso tuvieron que acudir a traducciones hechas en Moscú por el VAAP (la agencia soviética para la importación y exportación de los derechos de autor), como explica el propio Santos (ND 70: 6-9). A causa de ello, al observar la nómina de escritores, se encuentran pocos nombres conocidos, siendo una salvedad el relato de los hermanos Strugarsky (ND 38: 67-86), “Reflejo espontáneo” (“Spontani refleks”, 1958). Otro detalle llamativo es la



inclusión, en la sección «Se Piensa» que completaba estos monográficos, de la traducción de un artículo de Darko Suvin (ND 70: 117-128) que luego el croata remodelaría para su estudio ya citado *Metamorfosis de la ciencia ficción* (1979).

Sin embargo, muchas de estas selecciones constituyeron selecciones fáciles para completar números a las que optaron los responsables de *Nueva Dimensión* en los momentos de esta segunda etapa donde les iba venciendo el hastío y el cansancio. Este descenso de la calidad se aprecia especialmente con ejemplos como el número 46, de mayo de 1973. Este ejemplar traía una selección de relatos de aventuras en el tiempo y el espacio, realizada por Raymond J. Healy y J. Francis McComas, una antología con más valor histórico que literario. Otro posible caso lo constituye el número 53, de febrero de 1974, un monográfico cuya compilación se centra en relatos sobre visitantes a nuestro planeta, una selección que Santos justificaba cuando señalaba que la visión que la ciencia ficción iba mostrando sobre los alienígenas rebelaba diferentes concepciones según décadas (ND 53: 125-128). Desde esta perspectiva, por ejemplo, los relatos de invasión extraterrestre se conectaban con el miedo a la invasión comunista que se vivió en Estados Unidos durante la década de los cincuenta.

Idéntico resultado obtuvo la selección versada en la ciencia ficción australiana que publicaron en el número 67, de julio de 1975, un número que ya había sido anunciado casi treinta números antes (ND 40: 7). Principalmente, se trata de una selección de autores que constituían la entonces naciente escuela de ciencia ficción australiana, que viviría etapas más maduras en décadas posteriores<sup>68</sup>. Un caso similar corresponde al número 71, de noviembre de 1975, que se dedicó a la ciencia ficción y la mujer. Sin embargo, la inclusión, principalmente, de escritoras clásicas que desarrollaron su obra durante la Edad

---

68 Para una visión más detallada de este tema, véase Ikin y McMullen (2005).

de Oro, una etapa de escritura predominantemente masculina, confiere al número un resultado desfavorable. Por esa razón, de dicha selección sólo destacan las creaciones de McCaffrey (ND 71: 127-144), “La nave que cantaba” (“The Ship Who Sang”, 1961) y E. Smith (ND 71: 83-92), “Un día en los suburbios” (“A Day in the Suburbs”, 1960). Desde luego, mejor resultado obtuvo el siguiente ejemplar dedicado a escritoras de ciencia ficción, el 132, de marzo de 1981, donde quisieron mostrar la gran eclosión de firmas femeninas que brotaron en el género desde la década de los sesenta.

Finalmente, a pesar de que ya no se puede comprender dentro de la ciencia ficción, dentro de este tipo de monográficos aparecieron dos ejemplares dedicados a la entonces denominada fantasía heroica, el número 54, con selección de escritores anglosajones, y el número 58, donde incluyeron dos novelas cortas del ciclo *Nomanor*, escrito conjuntamente por Luis Vigil y Domingo Santos. La fantasía heroica, también llamada de espada y brujería, es un subgénero de lo maravilloso que se caracteriza por narrar la historia de héroes en mundos imaginarios, habitualmente ambientados en la Edad Media o en la Historia Antigua, y que suelen incluir animales mitológicos y elementos mágicos<sup>69</sup>. Por tanto, suele situarse en un remotísimo y fabuloso pasado o en un mundo paralelo donde reaparecen todos los lugares comunes de la novela de caballerías: héroes, doncellas, magos, monstruos, etc. (Capanna, 1992: 135).

Ya en ese tiempo Vigil, en su artículo en el «Se Piensa» del primero de ambos números (ND 54: 113-118), lo entendía como un género evasivo, destinado a saciar la sed de aventuras del lector medio, un género que el fundador de *Nueva Dimensión* conectaba con los albores de la humanidad y las leyendas mítico-históricas donde se compaginan realidad y fantasía. Para Vigil, las características propias de la fantasía heroica eran: un

---

69 Para una visión más detallada de este tema, véase Moorcock (2004).

mundo imaginario, donde lo sobrenatural es lo cotidiano; la predominancia de aventuras; los personajes remarcados (muy planos y exagerados); y la concepción maniquea. Aun así, el número 54 no obtuvo buen resultado, pues de él sólo destacan el cuento de Poul Anderson (ND 54: 51-64), “El valor de Cappen Vara” (“The Valor of Cappen Vara”, 1957) y el de Lord Dunsany (ND 54: 91-96), “El tesoro de los belinos” (“The Hoard of the Gibbelins”, 1911).

Por su parte, peor suerte corrió el ejemplar dedicado a *Nomanor*, el personaje invención de Vigil y Santos, especialmente por las críticas que llegaron a la redacción, que fueron tanto encomiásticas como zahirientes (ND 60: 4). Por otro lado, en el editorial del número 58 explicaban que tras dos años, se iban de vacaciones gracias a colaboraciones en otras editoriales. Y por eso para este número rescataron del polvo los manuscritos originales de *Nomanor*. Obviamente, esta decisión les permitió completar este número especial de verano con escasas complicaciones, y esa dejadez fue claramente advertida y reprobada por algunos lectores.

El ciclo *Nomanor* consistió en tres novelas y una antología de cuentos que Santos y Vigil habían escrito para la editorial Buru-Lan, de las cuales sólo vieron la luz las dos primeras, *El mito de Harr* y *El bárbaro*, pues la editorial decidió cerrar esta colección (ND 21: 137). Para este ejemplar de *Nueva Dimensión* decidieron rescatar la segunda de ambas entregas (ND 58: 7-76), que contaba la infancia del protagonista, y añaden la que permanecía inédita, *La niebla dorada* (ND 58: 77-140), dejando al margen la colección de cuentos. Realmente, se trata de novelas de bolsillo, con las características propias de la literatura popular ya estudiadas.

Por ejemplo, *El bárbaro*, es el canto de un juglar llamado Juni que cuenta una historia sobre un niño que se convierte en un poderoso guerrero, una justificación

narrativa que aparece en el epílogo. Por lo demás, es un claro ejemplo de literatura maravillosa que muestra un mundo pretecnológico, basado en el de las civilizaciones antiguas, con ciertos estados organizados, pero primitivo, bruto y salvaje donde nada vale la vida de un individuo y la supervivencia es la clave, donde reina la violencia y la guerra constante, y la vida da un vuelco completo en cualquier momento por circunstancias ajenas e incontrolables.

El estilo es sencillo, sumamente denotativo, lleno de acción, muy adecuado para describir combates y batallas de forma casi constante, sin tapujos a la hora de introducir crudas imágenes. El elemento principal que conecta el mundo extrañado con los valores de la sociedad empírica recae en las ideas de libertad y la crítica al esclavismo, un aspecto que se pretende también conectar con visión actual que se mantiene de la historia de Espartaco. En sí, ambas novelas no contienen elevadas pretensiones literarias, y están erigidas sobre tópicos del género, por lo que no resultan muy sobresalientes. Además, tanto por su extensión, que las convierte en novelas, como por el hecho de que no se puedan circunscribir dentro de la ciencia ficción, estas dos obras quedan fuera de los objetivos de la presente investigación.

#### 4.3.5. La sección *Lo mejor de...*

En el número 37 el triunvirato responsable de *Nueva Dimensión* inicia una serie de ejemplares que se alternarían con los ya típicos especiales de autores o de temas y que se englobarían bajo el epígrafe de «Lo mejor de...». Esta sección se conformaría con selecciones tomadas de revistas prestigiosas del género, en general desconocidas en el

mundo hispano. Por un lado continúan en la línea de completar sus contenidos con cuentos y relatos, pero esta vez extraídos de revistas de ciencia ficción: “En el caso de las publicaciones que no están en nuestro idioma, el aficionado medio se encuentra con una barrera solo superable en el caso de que conozca el francés, el inglés, el ruso... Y, por otra parte, existe la dificultad adicional, muchas veces insuperable, de la obtención de dichas publicaciones” (ND 37: 5).

En este punto es bueno recordar que el género en Estados Unidos se cultivó, desde un principio, exclusivamente en las revistas *pulp*, como la fundacional *Amazing Stories* de Gernsback, y a ellas hay que acudir para estudiar la producción del género hasta la aparición de los primeros libros y editoriales especializadas en ciencia ficción a partir de los años cincuenta (Wolfe, 2003: 96-109). Las revistas tuvieron un auge en la década de los cincuenta, para ir decayendo y desapareciendo progresivamente hasta el pequeño número de publicaciones profesionales vigente en nuestros días<sup>70</sup>.

La primera de estas selecciones en *Nueva Dimensión* ofrece los contenidos de *Fantastic Universe*, revista estadounidense aparecida entre 1953 y 1960, con un total de 69 números. Gran parte de su material fue adecuado, pero poco excepcional, con la consecuencia de que destacaron especialmente los números que contenían un cuento ocasional de calidad. La selección, muy destacada por Díez (1998a: 23), tampoco incluye los cuentos que históricamente dieron fama a la revista estadounidense, quizá porque la compilación española optó por textos de menor extensión, pero en ella se pueden encontrar nombres de escritores relevantes, como Philip K. Dick, Jack Vance, L. Sprague de Camp, Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Eric Frank Russell, Rober Sheckley o Robert F. Young. Por ello, se trata de una revista que publicó obras de segunda fila de escritores

---

<sup>70</sup> Para una historia más detallada de las revistas estadounidenses de ciencia ficción, me remito a los cuatro volúmenes de *The History of Science Fiction Magazine* (1974-1978), de Micheal Ashley.

de renombre y a la que los lectores recuerdan con cariño (Clute, 1995: 103).

El siguiente ejemplar de esta sección fue el número 45, de abril de 1973, que se centra en contenidos seleccionados de *Imagination*, nuevamente una revista estadounidense, que vivió de 1950 a 1958, con un total de 63 ejemplares. Lo interesante de esta publicación fue que bajo la batuta de su director, William L. Hamling, desde un principio optó por promocionar el entretenimiento sobre la calidad y por ello, como se señala en el editorial de este número 45, *Imagination* “más que buscar una impecable calidad literaria, como en el caso de *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, o una línea estilística fija, como en el caso de *Astounding* bajo el reinado de Campbell, trató de dar al lector unos relatos que lo divirtiesen” (ND 45: 6).

Por esa razón la presente selección, también con firmas de primera línea, como Philip K. Dick, Frederik Pohl, Robert A. Heinlein o Robert Sheckley, recoge relatos que corroboren esa característica identitaria de *Imagination*, incluido, como no, varias viñetas cómicas de Luther Scheffy que tenían como protagonista a un monstruo peludo y que fueron enseñadas de esta revista norteamericana (ND 45: 121-127). No obstante, también estamos hablando de otro de los ejemplares más sobresalientes de esta segunda etapa de *Nueva Dimensión*.

#### 4.3.5.1. El número 49: un homenaje a *Más Allá*.

La tercera entrega llegará cuatro números más tarde, en el 49, de agosto-septiembre de 1973, y su naturaleza obliga a una atención mayor, porque esta vez el elogio mira hacia el mundo hispanohablante, mira hacia la precursora de *Nueva Dimensión*, la argentina *Más Allá*, ya nombrada en esta investigación. Esta revista, aparecida entre 1953

y 1957, alcanzó un total de 48 números. Por su parte, los responsables de *Nueva Dimensión*, que conocieron esta publicación, declararon mirarla como espejo inspirador. El hecho de que ahora la barcelonesa superara en longevidad a la bonaerense, y por cumplirse también veinte años desde la aparición al mercado de esta última, hacen que este número 49 fuese más especial de lo habitual.

Aun así, y por mucho que hayan superado a *Más Allá*, para el equipo director de *Nueva Dimensión*, la publicación argentina seguirá siendo el símbolo, el mito precursor, el padre que inicia un camino, y por ello comienzan citando el segundo editorial de *Más Allá*, el que incluía la declaración de intenciones: “*Más Allá* es una extraordinaria selección realizada en el campo de esa nueva literatura de ficción científica que hoy está apasionando al público del Viejo y Nuevo continente. / *Más Allá* es cuento y es novela... *Más Allá* es emoción, lógica, sentimiento, reflexión, ensueño, acción... ¡*Más Allá* viene del futuro y es la literatura que estaba esperando el presente!” (ND 49: 6). Por estos motivos, no hay que menospreciar la relevancia que tuvo *Más Allá* en la historia de la ciencia ficción, pues en cuatro años realizó un esfuerzo notable por incorporar material literario, gráfico y científico con el que llegó a miles de lectores y dando a conocer a los autores anglosajones más relevantes del momento (Capanna, 1992: 178).

Por otra parte, otro detalle particular reside en que, a pesar de que originariamente se compuso casi en su totalidad de contenido extraído de la norteamericana *Galaxy*, detalle gracias al cual muchos españoles conocieron a los autores de primera fila del momento como Asimov, Heinlein o Wyndham, la presente selección en *Nueva Dimensión* se compone de originales españoles, lo que supone una muestra de ese primer *boom* de ciencia ficción que vivió Argentina en los años cincuenta. Por ese motivo, todos los firmantes del número son argentinos, a excepción de un cuento de Antonio Ribera, y de

todos ellos, probablemente el más destacado fuera el de Oesterheld, “Inocente Maquiavelo reforzado” (ND 49: 58-77), autor que también aparecería más tarde en *Nueva Dimensión* con el relato breve “Odiseo” (ND 104: 98-99).

En su momento, el cuento de Oesterheld generó una polémica por plantear un intento de centrar el *novum* sobre una prenda interior femenina, un modelo de corpiño llamado Inocente Maquiavelo, pero inserto en una trama de competencia comercial entre dos empresarios. El protagonista, Jacobus Rándom, fabricante de los corpiños Inocente Maquiavelo, está obsesionado por hundir a la competencia, Bipolaris, cuyo director es Einstein Róger, porque fue él quien le robó a la modelo predilecta de Rándom, Carolyn Cónrad, una mujer casi artificial que representaba el ideal de belleza de Jacobus. Para conseguir su objetivo, se alía con un inventor, Hitler Müller, quien idea el gas I 25 C que hace engordar a la gente y, *por ende*, agranda las mamas de las mujeres, obligándolas a comprar sostenes de tallas mayores. Cuando Rándom hunde a la competencia, descubre que su plan ha modificado el cuerpo de su modelo favorita, la cual ya no cumple los parámetros de belleza que obsesionaban al empresario. Enloquecido por esta pérdida, Jacobus no quiere seguir luchando, vive obsesionado en el ideal de belleza perdido y termina conectado a una máquina virtual con la imagen antigua de Carolyn.

La reducción del ejercicio especulativo a este objeto y la reducción del papel femenino a la galantería y coquetería en un mundo dominado por hombres, así como la reducción de la sexualidad a los senos, marcan la naturaleza del relato. No obstante, hay una visión casi inocente en la pretensión de ruptura de tabús sexuales, dado que ésta simplemente se produce en todo momento de forma insinuada, recurriendo a circunloquios o eufemismos que eviten la designación directa de los senos femeninos. Valga como ejemplo el siguiente fragmento:



Él, Jacobus Rándom, en su esfuerzo por enriquecerse y conquistar aquella ampulosa y sólida belleza, había sido su destructor directo; él, por hacer caso de las sugerencias de Hítler Müller, había aflojado lo que antes estaba firme, había hecho ceder lo que antes jamás necesitara de sostenes... (ND 49: 75).

Del resto de relatos cabe destacar que la mayoría de ellos tiende hacia el humor socarrón propio de los argentinos, por lo que, muchos de ellos se inclinaron más hacia la sátira que hacia un tratamiento serio de la ciencia ficción, como se aprecia, por ejemplo, en “Profesor particular” (ND 49: 18-20), de Juan Fernández, aparecido en el n° 4 de *Más Allá*, de septiembre de 1953, o en “17 monedas de veinte” (ND 49: 44-51), de Claudio Paz, tomado del n° 24 de *Más Allá*, de mayo de 1955. Por otra parte, las temáticas no siempre resultan muy destacadas, y se pierde la fuerza prospectiva de los *nova* sobre los que se sostienen, como en “Saturnino Fernández, héroe” (ND 49: 52-57), de Ignacio Covarrubias, un cuento que se incluyó en el n° 27 de *Más Allá*, de agosto de 1955, y que trata sobre la invasión extraterrestre contrarrestada por los humanos gracias a que los alcohólicos no se ven afectados por el gas lanzado por los enemigos alienígenas.

Además, aunque de la mayoría de ellos se seleccionó un único relato, en el caso de Abel Asquini se ofrecieron tres escritos, “Lo crímenes de L.I.O.: Protoniquel” (ND 49: 21-27), “Nomobius fasciatus” (ND 49: 28-32) y “Nictálope” (ND 49: 33-38). Estos tres cuentos formaron parte de una serie que quedó interrumpida tras estas tres entregas al desaparecer el escritor y cuyas características son: a) un uso socarrón de elementos científicos muy en boga en la ciencia ficción del momento; y b) un humor explosivo, popular, chabacano. Por esa razón, la relevancia de esta serie reside en que ofreció un

elemento identificativo propio a *Más Allá*, y justifica, en la distancia, los dos proyectos de serialización, también frustrados, que emprendió *Nueva Dimensión* en su primer año de vida, de la mano de PGarcía y de Luis Vigil.

Por otra parte, de todos los autores seleccionados, sólo uno había aparecido previamente en *Nueva Dimensión*, Pedro Juan Edmunds, que en la etapa anterior firmó “Los bolicotes” (ND 8: 43-52). Para el presente ejemplar, de este escritor se seleccionó “Descubrimiento” (ND 49: 78-82), que en su día apareció en el número 35 de *Más Allá*, en abril de 1956. Este texto toma, como tantos relatos de estos años, el tema de la exploración espacial y critica la falta de conocimientos humanos, los peligros de la exploración espacial y el primer contacto fallido en este caso mediante la diferencia de escala.

En “Descubrimiento” se relata cómo la llegada de dos exploradores, Wilyas y Pers, a un planeta, conlleva que destruyan un nido de insectos. Sin embargo, el narrador aclara que dicho nido realmente es Bahía Blanca, dando a entender que la civilización nativa eran los diminutos insectos. Por ello, el relato se centra en el encuentro entre dos mundos, el que no posee misterios y todo lo sabe, y el inexplorado e ignoto. La moraleja queda bien clara en el texto: “Eran las tropas avanzadas de la civilización que venía a conquistar otro trocito de universo, descubriendo todos sus secretos y convirtiéndolo en una cáscara seca de lo que antes era. Llegaban bajo la bandera de la civilización a destruir encantos, leyendas y ensueños” (ND 49: 79).

Al margen de los mencionados, sí cabe destacar “Boomerang” (ND 49: 39-43), de Jorge Mora, aparecido inicialmente en el nº 7 de *Más Allá*, de diciembre de 1953. Ya en la nota introductoria advierten los responsables de *Nueva Dimensión* que “este relato, melancólico, trágico, angustioso, nos sumerge en el mundo a la vez poético y terrible del

hombre solo ante el universo” (ND 49: 39). Desde luego, el cuento se vuelve sumamente lírico y preciosista, puesto que explota mediante la voz narradora -homodiegética intradiegética- la soledad de los tres expedicionarios camino a Marte. El lirismo brota de la soledad, el aislamiento en el vacío estelar, la imposibilidad de llegar al destino y la muerte asegurada, pues no cuentan con suficiente oxígeno para toda la travesía. Así pues, la nave consigue su objetivo y regresa sola a la Tierra, con los tripulantes fallecidos. El relato, en realidad, es el diario del último de los tres expedicionarios, que fue hallado al aterrizar la nave.

Finalmente, el único autor español del número, el único aparecido en *Más Allá*, fue Antonio Ribera, escritor ya mencionado a raíz de alguna novela que publicó en la primera época de la colección *Nebulae*, de Edhasa, como *El misterio de los hombres peces* (1955). En este caso del español se seleccionó “El planeta mortal” (ND 49: 96-97), que había aparecido en el número 39 de la revista argentina, en agosto de 1956. Se trata de un relato centrado en el recurso fictocientífico de la terraformación. Desarrollado casi en su totalidad en forma dialogada, se presenta la discusión de dos alienígenas, Zrill y Oinos, que llegan a un planeta con atmósfera de oxígeno y nitrógeno, y pretenden, mediante una máquina, transformarlo en metano, lo que ellos necesitan para respirar. Por las sugerencias de su conversación, el lector va entendiendo que se trata de la Tierra, pero el cuento queda inacabado: no se narra si tendrá éxito finalmente el experimento. Por ello, lo interesante en “El planeta mortal” es el poder sugestivo de la breve escena que contiene.

Al margen de la selección de relatos, cabe destacar que este número homenaje de *Nueva Dimensión* también pretendió reproducir secciones propias de su homóloga argentina que tanto la caracterizaron, como el apartado de poesía, con dos poemas que tuvieron por *leit motiv* a *Más Allá*, uno de Tomás Enrique Briglia y otro de Manuel

González Prada (ND 49: 107-110), el «Espaciotest» (ND 49: 112-120), que incluía preguntas tipo test que permitían a los lectores poner a prueba sus conocimientos, o el humor (ND 49: 121-125), con viñetas cómicas.

Como se ha indicado, la presente selección constituye un homenaje más sentimental que poseedor de una determinada calidad literaria. Los textos, que ya a la altura del número 49 de *Nueva Dimensión* contaban con veinte años desde su primera aparición, son representativos de una ciencia ficción en ciernes en un país hispanohablante que empezaba a desarrollar su propia escuela de escritores, siempre bajo la gran influencia de la literatura fictocientífica llegada de Estados Unidos. Por esa razón, los textos están lejos, en cantidad y calidad, de los cuentos aparecidos en los años cincuenta en las revistas *pulp* estadounidenses, y muchos de estos escritores argentinos no desarrollaron una obra literaria extensa, o quedaron huérfanos al desaparecer *Más Allá*. En ese sentido, estas características se pueden extrapolar a la situación que vivió *Nueva Dimensión* durante sus años de existencia.

#### 4.3.6. Los números de relatos breves.

En esta segunda etapa aparecen tres ejemplares compuestos por relatos muy breves, cuya extensión no suele superar las seis páginas de la revista. La selección de textos de tan reducida extensión permite, no sólo la inclusión de muchos más cuentos por ejemplar, sino una miscelánea de nombres donde hay siempre desde escritores de primera fila a otros nombres menos conocidos, escritores de alguna nacionalidad no angloparlante, y, en menor medida, algunos textos originales en castellano, bien de autores españoles, bien de

autores hispanoamericanos. Lo importante es que reflejan la fuerza prospectiva de la ciencia ficción también en espacio reducido del cuento, formato en el que hay escritores que han destacado especialmente, como Fredric Brown o Isaac Asimov. Además, también hay que recordar que muchos autores importantes de ciencia ficción empezaron con este tipo de narraciones, aparecidas muchas veces en *fanzines*. Por estos motivos, los tres ejemplares fueron muy bien valorados por Julián Díez cuando examinó los contenidos de la revista (1998a: 23).

De los tres, el primero fue el número 42, de marzo de 1973, y su editorial ya recurre al dicho español, “Lo bueno, si breve...” (ND 42: 4-5). Aquí se explica ya la vinculación de la ciencia ficción, literatura de ideas, con el género literario del cuento. Ahora bien, los responsables de *Nueva Dimensión* no presentan una concepción del cuento como la que se explicó en este trabajo. Ellos lo consideran un modelo narrativo más propicio a escritores inexpertos porque sólo plantea el desarrollo reducido de una idea, con personajes sencillos y sin necesidad de ampliarla mediante un argumento. Esta visión defiende la concepción del cuento como el resumen de una novela, cuando ya se han señalado las complicaciones que la economía y la limitación espacial implican en el cultivo del relato breve. No obstante, debe tenerse en cuenta que el principal formato literario que difundió *Nueva Dimensión* fue precisamente el cuento, género muy propicio para la ciencia ficción, como ya se ha indicado a lo largo de la introducción.

Volviendo al número 42, en total se incluyeron en dicho ejemplar treinta y dos relatos, entre los cuales hay un escritor cubano, Ángel Arango, que ya publicó antes “El eje del diablo” (ND 8: 81-84), un autor uruguayo, Félix Obes Fleurquin, ya aparecido previamente en los números 18, 23 y 32, y cuatro firmas españolas para completar los originales en castellano. Por otra parte, se puede observar que entre la selección se

encuentran autores clave de la ciencia ficción como Asimov, Heinlein, Kornbluth o Spinrad. En ese afán de mostrar la ciencia ficción a nivel mundial, también las nacionalidades de los autores escogidos son diversas, pues tenemos representación francesa con André Maurois, rusa con Ilya Varshavsky, checa con Josef Nesvadba (autor famoso precisamente por sus cuentos cortos), o el todavía más exótico hindú B. Sridhar Rao. Conviene, por otra parte, señalar la presencia de dos escritores que firman bajo seudónimo y que ya había sido incluidos en la primera etapa de *Nueva Dimensión*. Son los casos de los franceses Belén, cuyo verdadero nombre es Nelly Kaplan, y H. H. Browning, sobre el cual Domingo Santos asegura que se esconde la colaboración del francés Jacques Ferron y su mujer granadina Vicky de la Cruz.

También tratan estos cuentos una temática amplia, en especial recurriendo a temas clásicos del género, como el robot en el cuento de Alan Bloch (ND 42: 15-16), “Los hombres son diferentes” (“Men are Different”, 1954), o el de la posesión mental en “Inquilino indeseado” (“Unwelcome Tenant, 1950), de Roger Dee (ND 42: 30-35), tema también presente en *Amos de títeres* (*The Puppet Masters*, 1951), de Heinlein. Dada la heterogeneidad de autores y estilos, tampoco sorprende la diversidad de fechas de cada relato, e incluso la presencia de las secciones de «Mañana» como «*fanzone*» o «clásico». De esta forma, en la tradición estadounidense ubican los cuentos de final sorpresivo como el de Lawrence Bloch (ND 42: 17-19), “Construir una prisión” (“Make a Prison”, 1958), mientras que la sección *fanzone* aparece de la mano de Peter Phillips (ND 42: 79-80) con “Amuleto” (“Counter Charm”, 1951). Respecto al clásico, en esta ocasión pertenece a Jean Rameau, escritor también publicado antes en la revista (ND 11: 29-32), del que escogen otro cuento de la misma antología, *Fantasmagories*, de 1887, “La vida eléctrica” (“La vie électrique”, ND 42: 81-84).

Ahora bien, respecto a los originales castellanos, como se ha indicado, primero sobresale la presencia de dos autores hispanoamericanos, Ángel Arango, con “El cosmonauta” (ND 42: 6-8), y Félix Obes Fleurquin, con “Hoy de noche a las patadas” (ND 42: 76-77). Respecto a este último, ni siquiera se puede incluir dentro de los géneros proyectivos, pues que en realidad el protagonista, mediante la voz narradora homodieética intradieética, relata su progresiva demencia hasta que asesina a una persona y es ingresado en un psiquiátrico.

Sin embargo, en el primer caso, “El cosmonauta” aparecería después en la antología de Goorden, *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana* (1982). Se trata de un relato de primer contacto desde la perspectiva de los alienígenas, Git, Nuí y Mut, que se reproducen de forma asexuada por fragmentación. Cuando intentan realizar el mismo juego con el cosmonauta visitante, lo asesinan. Por tanto, ese primer encuentro es fallido por la distancia entre las formas pensantes, incapaces cada una de superar sus limitaciones culturales y biológicas para establecer el contacto. Sin duda, el aspecto más interesante de este texto es el ejercicio de extrañamiento que plantea:

Nuí mordía los tentáculos de Git con las pinzas y los pequeños pedazos se iban y crecían con rapidez. Mut se extendió longitudinalmente sobre el estimulante polvo azul; alargándose, avanzó sobre la nave y formó varios anillos en su rededor. Luego se subdividió y cada anillo fue tendiéndose a lo largo sobre el polvo azul y subdividiéndose (ND 42: 7).

Por su parte, los cuatro autores españoles incluidos en este ejemplar fueron Eduardo Barcelona, con “Ruidos” (ND 42: 12), Ángel Carmona con “Historia de un parkicidio”

(ND 42: 22-25), PGarcía con “Percepción extrasensorial” (ND 42: 78) y Jaime Rosal del Castillo con “Métodos modernos” (ND 42: 94-96). De este cuarteto, los dos primeros autores son prácticamente desconocidos para los responsables de *Nueva Dimensión* y ésta será su única aparición en la revista. Sin embargo, PGarcía, seudónimo de José María Martínez Calin, sí que ha sido citado diferentes veces a lo largo de esta investigación, y tampoco es el primer texto suyo que se incluyó en la revista. Finalmente, en el caso de Rosal del castillo, uno de los incitadores y fundadores del C. L. A., se estrenará como autor en *Nueva Dimensión* con este relato, aunque retornó con nuevas creaciones en números futuros.

Por ese motivo, los cuentos de PGarcía y de Rosal del Castillo están mejor conseguidos. Respecto al primero de ambos, con “Percepción extrasensorial”, presenta un nuevo ejemplo en el que las herramientas propias de la ciencia ficción se subordinan al humor. Se narra la entrevista de un empresario a una joven con facultades PSI para un puesto de secretaria. Para comprobar esa habilidad, el entrevistador abre la ventana y le pide saber los pensamientos de los transeúntes, pero ella no puede, porque ninguno de los paseantes piensa. Se ríe así el autor de la ignorancia de la masa, siempre voluble, manipulable.

Por contra, el relato de Rosal de Castillo, “Métodos modernos”, tiene escasa relación con la ciencia ficción, al margen de la trama futurista que contiene. Aquí se presenta la contienda, reminiscencia de la Guerra Fría, entre el Bloque Blanco y el Bloque Rojo. Ambos bandos, tras cinco siglos de contienda, habían decidido sustituir las armas de destrucción masiva por magia, lo que acerca más el relato a la idea de lo maravilloso. Por esa razón, en la batalla aparecen cientos de criaturas mágicas, y el relato se sostiene sobre la posición tradicionalista del general, que recela de esta fuerza bélica mágica y



aboga por los métodos anteriores, motivo por el cual el Alto Mando decide destituirle mediante un demonio que lo asesina.

En el caso de Carmona, la forma de diario le permite representar en “Historia de un parkicidio” un mundo ficcional distópico que tiene numerosos elementos comunes con “Gira, gira”, de Domingo Santos (ND extra 2: 63-80), relato ya analizado con anterioridad, pues ambos comparten el mismo *novum*: el problema del tráfico en las grandes ciudades. Finalmente, el texto de Barcelona, “Ruidos”, de estilo telegráfico, directo, eficaz y contundente, es un relato posapocalíptico, donde un superviviente vive refugiado bajo tierra, en un búnker, y los sonidos lejanos que oye son bombas explotando en la superficie.

Ahora bien, tras el número 42, la segunda selección compuesta en su totalidad por relatos breves es la perteneciente al número 51, de noviembre de 1973, nueve números después de la anterior, que bajo la etiqueta de “Pequeñas grandes obras” (ND 51: 4-5) ya destaca la enorme capacidad especulativa que puede permitir la brevedad de los cuentos. Esta vez la selección está formada por veintiocho relatos, entre los que se perciben diferencias, por ejemplo, en la desigual fama de los autores que aparecen, y que va desde un mundialmente conocido Isaac Asimov o Arthur C. Clarke, a otros autores del género menos reconocidos, como Bertrand Russell o A. Bertram Chandler, pasando por otros autores destacables como Philip José Farmer, Anthony Boucher o Frederik Pohl.

Por su parte, la representación de originales españoles asciende a siete textos, pero sólo son autores españoles Mariano Sánchez Paredes y Luis Vigil. Respecto al resto, Federici y Fleurquin son uruguayos, mientras que Padilla, Plaza y Gaut vel Hartman son argentinos. De los hispanoamericanos, su presencia no es nueva en las páginas de *Nueva Dimensión*, pues Fleurquin ya había contribuido en los números 18, 23, 32, 42 y 48, Gaut

vel Hartman en el número 15 y en el 30, y Federici en el 3 y luego en el 8 con un cuento de choque. Sí en cambio aparecen por primera vez en la revista Roberto José Plaza, periodista bonaerense, y su amigo Triburcio Padilla, aunque la narración de éste último, “La señora T. Fon no miente” (ND 51: 81), se inserta más en lo fantástico al relatar el encuentro, gracias a una médium, de un fallecido con su hermano, aún vivo.

Conclusión similar se obtiene del relato de Federici, “«Humour» satánico” (ND 51: 50), una reinterpretación con fines cómicos del pasaje de la Antiguo Testamento sobre la revuelta de Lucifer. Por su parte, Gaut vel Hartmann ofrece un ejercicio de fantasía desmedida con “Regreso” (ND 51: 51-53). Mediante un ejercicio de extrañamiento sumo, una especie de orador cósmico pasa por el planeta Tierra y recrea, gracias a sus cualidades especiales, la vida de sus habitantes, lo que hace que el relato sea una sucesión compleja de imágenes sumamente distintas entre sí hasta que el fragmento final arroja cierta luz a este *collage* casi surrealista. Más proximidad a la ciencia ficción se aprecia en los cuentos de Plaza y de Fleurquin. El uruguayo reúne tres piezas breves en “Trilogía violenta” (ND 51: 74-80), con el denominador común indicado en el título, que será lo que marque la actitud de los tres protagonistas y suponga el *novum* de las tres historias. Su presentación hiperbolizada en esas realidades del porvenir hace deducir que la finalidad del texto era criticar la creciente crueldad e insensibilidad en la sociedad actual.

Finalmente, el caso de Plaza supone una mezcla de varios elementos en un ambiente con algunos tópicos de ciencia ficción. En “El collar de cuentas sin hilo” (ND 51: 83-86), por un lado, la voz narradora homodiegética intradiegética, es decir, la del protagonista, periodista de profesión, se dedicará al principio a plantear una detallada crítica a las costumbres de la alta sociedad. Por otro lado, el relato se acerca a lo fantástico con la inclusión de un objeto extraño, un collar, cuyas características

particulares -cualidades telepáticas- se explican por su origen alienígena. Aun así, el narrador no deja cabo sin atar en su historia, y aclara la moraleja al final, en la que recoge la crítica de la naturaleza humana: “Nadie les había advertido a los expedicionarios que en Alfa Centauro no conocían la envidia. Hay veces que se hace necesario reprimir los más profundos deseos” (ND 51: 86).

Respecto a los dos autores españoles, el primero de ellos, Mariano Sánchez Paredes, era un alicantino que contaba con diecisiete años cuando envió ese relato. “Sol dormido” (ND 51: 93-94) no presenta una gran relación con la ciencia ficción, pues más bien remite hacia una fantasía alegórica que pretende reírse de la superstición e ignorancia humana. Para ello, se presenta a un viejo, adorador del sol, que finalmente es sacrificado y vuelto mártir de su Dios por los habitantes del pueblo durante un día en que el sol no apareció. Este fenómeno climático, el eclipse, se torna en un acontecimiento mágico y adquiere tintes funestos para los lugareños ignorantes, que interpretan el hecho como un castigo por su falta de fe.

Por su parte, el segundo de los relatos españoles pertenece a uno de los tres cofundadores de la revista, Luis Vigil. “La muerte del Gran-ecólogo-al-que-no-habían-hecho-caso” (ND 51: 107-109) señala un cambio de dirección en sus preocupaciones literarias hacia el mundo de la ecología. En él se plantea un futuro distópico, cuyo *novum* se centra en el problema de la superpoblación. Con sólo dos personajes, el ecólogo y su hija, que viven en un apartamento de doce metros cuadrados, se estudia el problema en todos sus ámbitos: desequilibrio ecológico, contaminación, reducción de espacios vitales... La solución que se propone, promovida por el propio ecólogo, es el parricidio, por lo que el final no podía ser de otra manera: el ecólogo es víctima de su propio

remedio al problema, muere a manos de su descendiente<sup>71</sup>.

Ya en el caso del tercer ejemplar dedicado a relatos breves, el intervalo de separación es idéntico al que se hallaba entre el número 42 y el 51, es decir, nueve ejemplares. Con 29 relatos, el número 60, de noviembre de 1974, cerrará esta sección recurriendo al dicho español con el que abren el editorial, “En la variedad” (ND 60: 4-5). De esta forma, pretenden que una oferta tan heterogénea como la presente sirva para contentar el variado gusto de los lectores de *Nueva Dimensión*, especialmente después de las hirientes críticas recibidas en la redacción a propósito del número 58, de agosto de 1974, dedicado a *Nomanor*.

En este caso, vuelven a aparecer numerosos autores importantes dentro de la ciencia ficción, pertenecientes a diferentes épocas. Por ejemplo, entre autores de la Edad Dorada se encuentran Arthur C. Clarke, Harry Harrison, Clifford D. Simak o Fritz Leiber, ganador de dos premios Hugo con novelas como *El gran momento* (*The Big Time*, 1958) o *El vagabundo* (*The Wanderer*, 1964). No obstante, también hay autores mucho más recientes a la aparición de este número, como Joanna Russ o Kurt Vonnegut Jr., quien había adquirido gran fama por su obra *Matadero cinco* (*Slaughterhouse Five*, 1969). Todo ello sin olvidar autores que tanto fueron del gusto del trío Santos-Vigil-Martínez, como Rober Sheckley y Philip José Farmer.

Por otro lado, la composición de este número sesenta vuelve a acoger a escritores de otras nacionalidades, como el italiano Paolo Brera, el alemán Alfred R. Braunowsky (en traducción indirecta del francés<sup>72</sup>) o los brasileños Leon Elaichar y Clovis Garcia. Queda

---

71 Al parecer, la idea de la sucesión mediante el asesinato por parte del sucesor, como explica Frazer en *La rama dorada* (*The Golden Bough*, 1890), viene relacionado con el misterioso culto del bosque de Nemi, donde el candidato a rey del bosque, para conseguir el sacerdocio de Diana, debía dar muerte a su predecesor (Frazer, 1890: 23-31).

72 En el aviso introductorio a este relato los responsables de la revista advierten que la ausencia de autores germanos se debe a su desconocimiento del alemán.

indicar que en esta compilación también se encuentran nuevamente las secciones propias de «Mañana», como la de «clásico», que, igual que en el número 41, vuelve a ser ocupada por Jean Rameau (ND 60: 81-83) con otro relato de la antología citada, *Fantasmagories*, “La vida como podría ser” (“La vie comme elle pourrait être”, 1887). En cambio, para la sección de *fanzine* sí incluyeron a un autor que no había aparecido antes en *Nueva Dimensión*, Don Hutchison (ND 60: 61-62), con “Y dijo el Diablo...” (“Said the Devil...”, 1966). A ellos se le añade la presencia de un poema, “Benditos sean los bombarderos” (ND 60: 79), de Félix Obes Fleurquin, un canto crítico al belicismo cargado de ironía.

Dada la diversidad de edad y procedencia de los autores, se tocan muchos de los temas de la ciencia ficción, como los viajes en el tiempo en “El desgraciado Sr. Morky” (“The Unfortunate Mr. Morki, 1962), de Vance Aandahl (ND 60: 6-8); el peligro atómico en “Obviamente suicidio” (“Obviously Suicide”, 1951), de S. Fowler Wright (ND 60: 46-48); o la lucha de razas, en “Ya conocéis a Willie” (“You Know Willie”, 1957), de Theodor R. Cogswell (ND 60: 33-36). Y como no, también una relativa presencia del humor en alguno de los relatos como el de Joanna Russ (ND 60: 90-92), “Frases útiles para el turista” (“Useful Phrases for the Tourits”, 1972), o el de Evelyn E. Smith (ND 60: 112-116), “El marciano y el mago” (“The Martian and the Magician”, 1952).

Para este número en concreto la presencia española queda circunscrita solamente a tres relatos. En primer lugar, dado el orden alfabético, se halla “La ejecución” (ND 60: 9-12), de Miguel Agustí, guionista de cómic e hijo del novelista catalán Ignacio Agustí. Su relato trata el tema de la telequinesia, pero la narración se focaliza sobre un bebé, David, que, durante una noche en que sus padres se marchan de casa, decide ejecutar su plan de venganza contra el perro, Findemés, porque éste le destrozó su juguete favorito. No obstante, la perspectiva infantil posee diversas irregularidades, pues, aunque por un lado

incide en las limitaciones propias del personaje, por ejemplo, las psicomotrices, por otra parte muchos de los pensamientos que se le atribuyen son propios de un adulto.

Después reaparece, tras una larga ausencia, la firma de Carlos Buiza, aunque el triunvirato editor en la nota introductoria advierte que se trata de un viejo cuento del que echan mano aquí con la intención de que el escritor se animase a retomar la labor creadora. “La desgracia de Qwerty” (ND 60: 20-22) es una carta enviada por un pueblerino a las autoridades -escrita por mediación de otro lugareño alfabetizado a medias-, donde relata su encuentro con un extraterrestre. Sin embargo, dada la ignorancia del narrador, piensa que su encuentro fue con un extranjero. El humor aparece, por un lado, en la recreación del ambiente rural propio de la España franquista, dominado por la ignorancia, la superstición y el miedo del complot comunista internacional, y, por otro, en la recreación de la escritura plagada de faltas de ortografía.

Finalmente, tenemos a Jaime Rosal del Castillo, ya mencionado en especial por su labor promotora del mundo de los aficionados del género en España. En esta ocasión, con “Érase una vez...” (ND 60: 85-89), introduce las fábulas infantiles en un ambiente fictocientífico donde un individuo llamado Marcial cuenta a los niños la historia de Blancanieves. Destaca la presencia del extrañamiento en dos direcciones. Por un lado, en relación a las fábulas tradicionales, se van introduciendo anomalías (aparecen cinco enanos en vez de siete), y Marcial debe explicar a los niños conceptos de pleno sentido en nuestro mundo como enano o madrastra. Por otro lado, el extrañamiento también afecta a los niños, los oyentes del relato, pues lo que en él se cuenta les remite a una realidad ancestral que ignoran.

En general, los tres ejemplares destacan por la disparidad de escritores, épocas y temáticas de los cuentos, con lo que se establece en ellos una oferta destinada a complacer

los heterogéneos gustos del pequeño grupo de lectores de ciencia ficción existente en España en esa época. No obstante, hay que recordar que la concepción del cuento que defendían los tres responsables de *Nueva Dimensión* difiere con la defendida en este trabajo, pues lo consideran una idea sin desarrollar, cuando la dificultad está en la condensación y la economía. Es verdad que el cuento se une más al concepto de idea germen. Esa idea germen es más fuerte en la ciencia ficción, y por eso funciona el género bien al desarrollarse como relato breve.

Precisamente, esa forma de entender el cuento explica las deficiencias que aparecen en los cuentos españoles aparecidos en estos tres ejemplares de la revista, pues en muchos casos se reducen a esquemas sin desarrollar donde tampoco la condensación conlleva de forma pareja una calidad literaria. Además, de todos estos escritores, el único que consiguió una obra dilatada dentro de la ciencia ficción fue Jaime Rosal del Castillo, que comenzó con estos relatos su andadura como escritor.

#### 4.3.7. Los cuentos escritos originariamente en español.

Durante esta etapa el contenido de relatos escritos originariamente en español desciende considerablemente. A excepción del monográfico dedicado al chileno Hugo Correa (ND 33) y del dedicado al español Juan G. Atienza (ND 43), este tipo de material queda reducido principalmente a la denominada «Sección experimental», dirigida por Carlo Frabetti, que en esos años tuvo tres apariciones, en los números 44, 56 y 72. Al margen de este apartado, la mayor parte de los relatos aparecen de forma dispersa en

contados ejemplares de la revista, a excepción de tres secciones determinadas, la selección representativa de *fanzines*, realizada por Rosal del Castillo, la que homenajea a H. P. Lovecraft, y la que recoge los textos de los galardonados en el concurso de relatos de la Hispacón'75.

#### 4.3.7.1. La sección experimental.

La «sección experimental», como se ha indicado, surge a causa del descenso de manuscritos que llegaban a la redacción de la revista en la plaza de la Merced. Ante esa situación, el trío editor decidió realizar un llamamiento de originales entre los lectores, abriendo así la puerta para que nuevos aficionados se lanzasen a la labor creativa, en una sección que establecerían como fija en *Nueva Dimensión*. La responsabilidad se delegó en el colaborador Carlo Frabetti, en ese momento estrechamente vinculado con los tres responsables de la revista. Frabetti se comprometía, además, a mantener correspondencia (o contacto personal, cuando el caso lo permitía) con los autores, a fin de comentar y discutir sus obras. No obstante, se advierte a los participantes que...

... dado el poco espacio que podremos dedicar a esta sección, publicaremos preferentemente relatos cortos, y sobre todo «cortísimos», que ofrecen además la ventaja, para un novel, de que su realización no exige un gran dominio de la técnica narrativa (ND 22: 67).

Aunque el primer llamamiento aparece en el número 22, de mayo de 1971, y a pesar de que repitieran dicho aviso a los lectores en siguientes ejemplares (ND 25: 62), hasta el



número 44, de marzo de 1973, casi dos años más tarde, no aparecerá la primera entrega de dicha sección. En esa primera entrega, el crítico de ascendencia italiana, en el suelto introductorio, califica este nuevo apartado de la revista como una sección para arte y ensayo que no tiene cabida en la parte comercial. Aprovecha, además, para realizar nuevamente un llamamiento de originales que puedan aparecer en futuros números donde se incluyan nuevas entregas de esta sección. Finalmente, ésta reaparecería en tres ocasiones más en la vida de *Nueva Dimensión*, en el número 56, en el número 72 y, durante la siguiente etapa de la revista, en el número 83, de noviembre de 1976.

En general, estas composiciones están formadas por originales en su mayor parte de autores noveles, algunos muy aficionados al género, que se lanzaron a la labor creativa, por lo que el resultado es mediocre o malo, pues se cimienta sobre la inexperiencia de los participantes. En concreto, en la «sección experimental» del número 44, en total aparecen nueve firmas. De ellas, sólo una no es española, la del escritor y periodista colombiano Jaime Lopera, que en ese momento contaba en su haber con un libro de cuentos, *La perorata y otras hisotrias* (1967), y otro que no llegó a publicarse, *Zonas erógenas*, pero al que pertenece el microrrelato recogido en este número de *Nueva Dimensión*, “El patio de abajo” (ND 44: 42). Del resto, se puede destacar el caso de Francisco Torres Oliver, traductor de la obra de Lovecraft en español, publicada en aquellos años en la editorial Alianza. El resto de escritores son Julián María Lois, A. F. Molina, Montvic (seudónimo de Vicente Alonso), J. J. Rodríguez Elvira, Ignacio Romeo Pérez, el dúo Juanjo Sarto y Pepe Robles, y por último, Fernando Vidal Melines.

En general, para denominarse «sección experimental», el experimentalismo brilla por su ausencia tanto estilística como temáticamente. En el discurso predomina la voz narradora homodiegética intradiegética, pero se opta por una exposición donde coincide

el orden cronológico de la historia y del discurso, una escasez de recursos literarios y un uso denotativo del lenguaje. A ello debemos exceptuar el caso de “Balada de Randolph Carter”, de Torres Oliver, por constituir un poema de verso libre y sin rima con reminiscencias de la mitología lovecraftiana. Respecto a los temas del género, son todos comunes: primeros contactos fallidos, robots, o especulaciones de índole sociológica. Muchas veces o no tienen relación con el género, como los microrrelatos a medio camino entre el surrealismo y lo kafkiano de A. F. Molina, o se valen del género como excusa para otros fines, como pasa en “El patio de abajo”, de Lopera, o como mera ambientación, como sucede en el cuento de Vidal Melines, “Presente = Futuro” (ND 44: 69-70), que describe un caso de injusticia social en un mundo del porvenir.

En alguno de los cuentos es palpable la tendencia hacia la parodia, como sucede con Romeo Pérez en “El sabio loco de Majadahonda” (ND 44: 52-63). En concreto, se trata de un relato en dos partes independientes que sólo tienen en común los personajes prototípicos representantes del poder rural en la España franquista: el guardia civil, el boticario, el párroco y el secretario del ayuntamiento, todos convidados en la casa del inventor que da nombre al relato. De las dos, la primera parte se compone mayormente de un diálogo entre los mencionados personajes sobre la consideración legal del autómatas construido por el doctor Fulánez, el sabio loco. La conversación adquiere tintes absurdos, donde se pretende parodiar obras como *Yo, robot* (*I, Robot*, 1950) o *El hombre bicentenario* (*The Bicentennial Man*, 1976), ambas de Isaac Asimov. La segunda parte plantea un primer contacto con carácter cómico entre un marciano y un pueblerino ignorante, el Ufrasio, pues se juega con la confusión entre marciano y murciano.

Sí hay un uso más acertado del género en “Publicidad” (ND 44: 64-67), de Juanjo Sarto y Pepe Robles, donde se plantea una caricatura sobre la manipulación de las masas

por parte de los nuevos medios de comunicación al describir el absurdo que provoca una situación inocente, la aparición de la foto de un hombre en el periódico con su nombre al pie: Ishis Jhorobindraks. La gente empieza a hacer numerosas especulaciones sobre la misteriosa identidad del desconocido, y el fenómeno va aumentando hasta escaparse incluso del control gubernamental, que finalmente se ve obligado a decretar la muerte de Ishis para exponer su cadáver disecado en el Smithsonian, y convertir así al hombre en mito.

También trata adecuadamente el género el relato “SF 2500” (ND 44: 46-51), de Rodríguez Elvira. Se describe en seis fragmentos, desde distintas perspectivas, una distopía futurista donde la ciencia ficción es un género prohibido y los cuerpos de seguridad persiguen a los aficionados por considerarlos peligrosos y por no acogerse a las prácticas sociales habituales, a saber, hacer el amor y tomar drogas. Resulta llamativo en este cuento la aparición de numerosas referencias literarias tanto a Lovecraft -que incluso aparece al final como personaje-, como al cómic, con menciones a la colección española *Delta 99*<sup>73</sup> y en especial a la historieta gráfica del español Esteban Maroto *5xInfinito*, aparecida en la mencionada publicación. También es curioso que, cuando el inspector Escudero, interrogando a un sospechoso, explique el anacronismo de esta afición, se destaque una característica de la ciencia ficción, el uso del extrañamiento temporal para reflexionar sobre el mundo del escritor: “Vosotros sólo pensáis en el futuro, o, para ser más exactos, en lo que está «fuera» de nuestra sociedad” (ND 44: 47). Finalmente, también hay una mención de un grupo de aficionados desarticulado, el grupo *Nueva Dimensión*, claro guiño a la revista.

Ahora bien, para hallar de nuevo la sección experimental, con nueva remesa de

---

73 Revista española de cómic de ciencia ficción publicada entre 1968 y 1971 por Mundial de Ediciones.

originales españoles, hay que esperar hasta el número 56, cuando se cumplía un año desde la anterior entrega. En concreto, todo el número constituye un experimento, empezando por la portada, una serigrafía de Jordi Pericot, artista plástico y diseñador catalán, y por el «portofolio», “Paupérrimux comix” (ND 56: 97-112), producción del equipo 'El rollo', un grupo de dibujantes español que editaban desde 1973 una revista de historietas, *El Rollo enmascarado*<sup>74</sup>. Además, también se puede entender en ese sentido experimental la sección “La biblioteca universal”, sobre el proyecto de una «biblioteca para acabar con todas las bibliotecas», una sección que rematan con el genial relato de Jorge Luis Borges (ND 56: 27-33), “La biblioteca de Babel” (1941)<sup>75</sup>.

En esta ocasión, Frabetti, en la introducción, señala que también ha recuperado para la nueva selección originales que había recibido en 1971, dos años antes, ya que argumenta que no poseía el tiempo suficiente que requería la confección de este apartado de la revista. Esta vez la selección de textos es mayor en número y calidad, y, a diferencia de la primera compilación ya comentada, sí se puede afirmar un afán de experimentación en esta entrega, en especial en los relatos de Carlos Reñé y Fernando Pérez Fuenteamor, que serían los editores del *fanzine Zikkurath*. Esta publicación, que llegó a convertirse en revista, estuvo muy vinculada al movimiento literario de la Nueva Ola, por lo que dedicaba mucho espacio a la experimentación en el género.

En total, en esta segunda entrega de la «sección experimental» aparecen diez firmas.

---

74 No se trata de un error ortotipográfico. Realmente el nombre de la revista reduplicaba la grafía de la vibrante múltiple en posición inicial.

75 Sería interesante en este punto dilucidar la relación que el renombrado escritor argentino tuvo con la ciencia ficción, como demuestran los prólogos que firmó para las ediciones de Minotauro en 1955 de *Crónicas Marcianas* (*The Martian Chronicles* 1950), de Ray Bradbury, y en 1965 de *Hacedor de Estrellas* (*Star Maker*, 1937), de Olaf Stapledon, así como distintas alusiones que hizo en vida a las influencias recibidas por escritores de su juventud a los que admiraba con devoción, como H. G. Wells o C. S. Lewis (principalmente por *Más allá del planeta silencioso* -*Out of the silent planet*, 1938-). En concreto, Carlos Abraham (2005) ha estudiado todas las relaciones e interferencias que Borges mantuvo en vida con la ciencia ficción, también debida en parte a su amistad con Adolfo Bioy Casares.

De ellas, sólo una no es española, la argentina Norma Viti. Su relato, “La caza” (ND 56: 47-52), plantea la curiosidad de una presentación nada futurista donde describe una partida de caza de dos personajes, el experto cazador Clark y el envidioso Charles. Nada hace pensar en elementos que disuene de la realidad empírica, excepto la mención de los viajes a Saturno y la consideración de los bosques como propiedad privada vigilada por guardabosques que matan a los intrusos. Entonces se revela el dato esencial, un dato que la voz narradora jugaba a ocultar y que el lector, llevado por su horizonte de expectativas, había supuesto erróneamente: Charles y Clark van a cazar un animal, un cachorro, pero dicho animal en realidad es un niño negro.

Por parte de los españoles, vamos a encontrar toda una serie de firmas nuevas. Entre los relatos más experimentales, inicialmente hay que destacar “Observancia total” (ND 56: 53-54), de José Ángel García García, que está compuesto en dos partes. La primera de ambas, presentada en cursiva, consiste en una cita del Código de Exploradores de Kronia, texto que indica que el explorador debe adecuarse a las reglas del lugar que visita, mientras que la segunda es el relato en sí. En esa parte, la voz narradora, heterodiegética extradiegética, con focalización cero, se centra sobre el protagonista, un policía que vigila una calle. Lo curioso reside en la práctica del *fluir de conciencia*, donde los pensamientos del personaje se superponen en varias líneas simultáneas: la preocupación por su hijo bebé, su dolor de cabeza intenso, los decretos del gobierno que impiden reunirse en la calle o el grupo de ocho personas que aparece y que debe dispersarse. Por último, el final no aparece de forma explícita en el texto, sino insinuado, al describir cómo el policía ha recibido un disparo y se desploma, con cara de asombro, en el suelo.

Quizá también se puede observar afán de experimentación, por lo menos a nivel personal, en “La torre de marfil” (ND 56: 57-62), de Jorge Hernández Figueras,

especialmente en el fuerte extrañamiento con el que se inicia el relato al focalizarse la narración sobre el objeto extraño, de origen alienígena, que cae a la Tierra. Como tema de ciencia ficción, no plantea gran novedad, pues se trata de la inclusión de un objeto alienígena en nuestro planeta, tema tratado en novelas famosas como *2001: una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Arthur Clarke. Lo interesante aquí es la ubicación de la trama dentro de una cultura tan lejana como la india, lo que provocará un extrañamiento espacial que se compensa con la focalización sobre un personaje occidental, Frank García, que vive inmerso en dicha cultura.

Mayor afán innovador, especialmente en el discurso, hay en “Oasis” (ND 56: 63-67), de Carlos Reñé. La fábula consiste en una oscura distopía donde el oasis que encuentra el protagonista, Águilas, está en la paz que proporciona el descanso eterno. Para la plasmación de este mundo ficcional se recrea una acción habitual y rutinaria, la asistencia al puesto laboral, cuyo incumplimiento puede desembocar en la muerte del personaje. Se trata de un mundo cruel y desalmado, donde la vida de un individuo no tiene valor y todo son trabas para el desarrollo de la cotidianidad. La escena más dura y que hunde definitivamente a Águilas en la depresión y el suicidio, es la indiferencia ante la muerte de un individuo:

Finalmente es arrojado al vacío [...]. Una ola de metal se abalanza sobre él y el hombre rebota una y otra vez hasta fragmentarse en pequeños trozos anónimos. Ni siquiera ha llegado a tocar el suelo. Es imposible detenerse. Águilas contempla esto con los ojos muy abiertos. ¿Cómo es posible? Una mancha roja en el parabrisas. ¡Bah! Es uno que han tirado desde arriba esos bastardos; suelen hacerlo, ¡olvídalo! (ND 56: 67).

Formalmente plantea la innovación en el fragmento onírico inicial, una pesadilla de hundimiento en el abismo personal del protagonista, lleno de imágenes de soledad, destrucción o enfermedad, que aparece narrada por una voz homodiegética intradiegética que habla directamente al personaje: “Caes por la espiral infinita de color arco iris y tu piel se quema con los recuerdos. Caes, sintiéndote felizmente arrastrado hacia un caleidoscopio de momentos todavía vivos” (ND 56: 63). Después, el relato en sí posee una voz más tradicional, pero estilísticamente juega con enunciados muy cortos que resaltan una impresión o un elemento de escena, de las cuales muchas ni siquiera constituyen oraciones. Se prescinde casi absolutamente de la descripción y las explicaciones del mundo ficcional se reducen al mínimo. Todo ello favorece el uso de un ritmo acelerado con una sucesión vertiginosa de acciones y una sensación agobiante perpetua.

El otro relato destacado es “En el alba de la quinta oscuridad” (ND 56: 68-70), de Fernando Pérez Fuenteamor. Nuevamente se opta por una fábula distópica con el protagonista inadaptado, en este caso porque contrae una fiebre que le lleva a cuestionar el mundo a su alrededor. Sin embargo, la disposición *in media res*, con un fuerte extrañamiento, dificulta en primera instancia el entendimiento del relato. El lector debe penetrar de lleno en ese mundo ficcional y en la situación anómala del personaje sin explicación alguna, ya que éstas aparecen *a posteriori*. Además, la esencia reside en el estilo, el cual es sumamente personal, pues busca el lirismo en las descripciones, entre las cuales destaca la exhalación final del protagonista ante los dos policías que le asesinaron cumpliendo órdenes, pues no piensan como individuos:

El moribundo, al impacto de las balas, rebotó sobre el suelo cambiando de posición, y su

último porque se deslizó entre las piedras calcinadas, avanzó hasta los hombres, trepó por sus piernas, escaló por su cuerpo y por último penetró en su cerebro. Ellos se miraron sin comprender y terminaron de cumplir las órdenes recibidas en silencio (ND 56: 70).

Menor pretensión innovadora aparece en el caso de Rafael Llopis. En “Solipsismo” (ND 56: 71-81), este escritor plantea un ejercicio de extrañamiento sumamente fantástico que gira en torno a las posibles explicaciones, casi todas sumamente inverosímiles, que la voz narradora intenta dar a la situación descrita. Lo interesante es que se trata de un relato dentro de un relato, puesto que hay dos fragmentos que lo enmarcan, en los que se explica que dicha historia pertenece a la mente de un autista, pero quien lee la historia dice ser el compañero de ese viaje fantástico, es decir, es un personaje de la propia historia que lee. Por ese motivo, sobresale el juego de distintos planos en este cuento.

El resto de relatos no presentan intentos de innovación, ni formal, pues optan por modelos narrativos convencionales, ni temáticos, pues reflejan tópicos del género. Valga de ejemplo “Momificación” (ND 56: 86-89), de Ignacio Santamaría, relato donde se relacionan antiguas civilizaciones con la ufología. La única diferencia reside en el orden del discurso, que juega a reflejar diferentes saltos temporales, pero siempre aclarados en la cabecera: cinco mil años después, cuatro mil novecientos años antes... Por si fuera poco, la voz narradora, homodiegética e intradiegética, se dedica a desvelar todas las posibles incógnitas que pudiera reflejar el relato, no dejando ningún cabo suelto.

Finalmente, se encuentra la tercera entrega de la «sección experimental» en el número 72, de diciembre de 1975. En esta ocasión, la «sección experimental» resulta más breve que las precedentes, y la calidad decae con respecto a la predecesora. En total, está formada por cinco relatos: “Viaje sin sentido” (ND 72: 78-84), de Juan Manuel Heras;



“La redención del pobre huerfanito” (ND 72: 85-89), de Gerardo D. López; “Simbiosis” (ND 72: 90-93), de H. G. Ludantes; “Descartes 2” (ND 72: 94-95), de Albert Martín Ballestá; y “Deus ex machina” (ND 72: 96), de Fernando Martínez Corvalán. De todos ellos, sólo Gerardo D. López, escritor argentino residente en Rosario, vuelve a aparecer en las páginas de la revista, con “La explicación” (ND 136: 33-35), en 1981, seis años después.

El relato de este autor, “La redención del pobre huerfanito”, camina entre lo fantástico y lo macabro, pues narra cómo un niño salvaje y caníbal es acogido por unas religiosas que lo encuentran en medio de la naturaleza. A pesar del cuidado de las monjas, el niño, dominado por su afán demoníaco, realizará una matanza de las religiosas. En todo momento el relato juega a contraponer la civilización frente a la naturaleza animal del hombre, puesto que incluso durante un momento niño y monjas intercambiarán los papeles, cuando las beatas mujeres intentan vengar a la hermana asesinada y la voz narradora dote al niño de adjetivos que lo santifican. Al margen de ello, el cuento, dominado por un humor negro, no pertenece a la ciencia ficción.

En cambio, sí se puede circunscribir al género el relato del canario Juan Manuel Heras, pues con “Viaje sin sentido” toca el tema de la criogenización. La trama tiene dos partes bien diferenciadas: el tiempo previo a la hibernación y su despertar en el futuro. Toda la primera parte gira en torno al encuentro del señor Godea, vendedor, con Alejandro N'gore, que padece una enfermedad terminal y a quien intenta convencer para que se hiberne y sea curado en el futuro. En la segunda parte, de menor extensión que la primera, N'gore se despierta en una ciudad vacía y aséptica, formada por cubos. Intenta explorar ese mundo futuro, buscando a alguien en vano. Destaca ese intento de lirismo al resaltar la soledad, la angustia y la repetición en ese futuro: “A medida que pasaba el

tiempo, un vago terror se hizo dueño de él. Calles interminables, paralelas, perpendiculares, paralelas. Cubos repetidos, iguales. Un cubo ante él una, diez, mil veces” (ND 72: 83). Al final, la voz narradora da la explicación de ese futuro: el planeta se muere y la última ciudad recibe por medio de una antena un mínimo de energía, que desaprovecha en despertar a uno de los durmientes, y luego se vuelve a sumir en la oscuridad, la soledad y la decadencia. Por tanto, se trata de una visión del futuro con tintes apocalípticos.

Por su parte, con “Simbiosis”, Ludantes se centra en la marginación del monstruo. La voz narradora, homodiegética e intradiegética, describe su vida, la de un hombre deforme a causa de una mutación, pero de tremenda inteligencia, que es ocultado por su familia y enclaustrado en un piso donde la única visita que recibe es la de su madre, quien le trae provisiones. No obstante, mediante su superior intelecto, ayuda a su familia, y sus consejos convierten a su hermano, una persona normal, en una especie de gurú. Es en el párrafo final cuando se advierte la tragedia. El hermano, durante una entrevista televisiva, se sale del guión cedido por el deforme narrador, el cual empieza a sospechar, puesto que también menciona en ese punto las dos semanas de ausencia de la madre y la consabida escasez de las provisiones. El problema en este cuento es que el tono entusiasta y de autosuperación que domina en todo el relato contrasta en exceso con la tragedia final. Ello deja la sensación de que el autor, al no saber cómo acabar la historia de autosuperación, al final optó por la eliminación del protagonista para reflejar la imposibilidad de su integración social.

Respecto a “Descartes 2”, Albert Martín Ballestá, con sólo diecinueve años de edad, pretendió dar un nuevo enfoque al tema de la tecnofobia. Este cuento, con un comienzo *a fine*, describe, desde la perspectiva de un robot, la persecución que sufre a manos de los

soldados que quieren matarle. Cuando el robot está herido y sin escapatoria, recuerda el origen, cuando despertó en un congreso de científicos y al pedirle las primeras palabras, citó el axioma cartesiano *Cogito, ergo sum*. Así, el relato acaba con una ironía al plasmar, no sólo la naturaleza humanizada del robot, y su cualidad de mártir ante los humanos que lo destruyen por ser diferente, sino su actitud de sabio y filósofo continuador de Descartes.

Finalmente, el último de los cuentos, el del argentino Fernando Martínez Corvalán, según Frabetti, parece más una fábula oriental, pues se compone de frases concretas y rotundas, para desarrollar un *novum* centrado en un aparato y sus consecuencias. Aquí se describe cómo ante las dificultades de adquisición y progreso del conocimiento, los hombres construyen un ordenador, el Gran cerebro, encargado de almacenar la sabiduría y enseñársela a las generaciones venideras. Por tanto, el relato tiene una actitud positiva y se muestra esta hazaña como fuente de un gran avance que traerá un cambio en la humanidad: “Quedó para la Máquina toda la Tarea; conocer y almacenar la sabiduría. Hacer y dar las cosas y los hechos. Y para el hombre quedó la belleza, el amor y el oficio de vivir” (ND 72: 96).

Tras este análisis, se deduce que la tercera entrega de la «sección experimental» va mostrando las graves deficiencias que caracterizaron a esta sección de la revista: a) el desconocimiento de las verdaderas identidades de varios de los escritores, pues de muchos su nombre se reduce a la inicial; b) el hecho de que muchos de los autores sólo participaran con un único relato, sin encontrar continuidad a la labor creativa; c) el retraso desde la recepción del relato original hasta el visto bueno de Frabetti y su inclusión en las páginas de la revista, en algunos casos un lapso que duraba varios años; d) la baja calidad literaria de varios de los textos, bien por errores de escritura propios de un escritor novel,

bien por recurrencia a tópicos de la ciencia ficción sin alcanzar un desarrollo especulativo amplio; e) la escasa experimentación literaria, a pesar del nombre que se confirió a la sección.

El principal objetivo que se plantearon los responsables de *Nueva Dimensión* con este apartado fue encontrar a nuevos autores, con la idea de reemplazar a la generación precedente, muchos de los cuales habían descendido o finalizado sus creaciones literarias de ciencia ficción. Este propósito sólo se cumplió a medias, puesto que realmente no se constituyó una segunda generación de escritores y muchos de los participantes no regresaron a las páginas de *Nueva Dimensión*. Eso sí, algunos desarrollaron una intensa actividad al margen de la revista, como Pérez Fuenteamor. De los pocos nombres que reaparecerán en otros momentos en la revista, destacan Ignacio Romeo, Rafael Llopis o Norma Viti. Sobre este punto es necesario tener en cuenta también las mayores posibilidades de publicación durante esos años. En este sentido, además de poder aparecer en *Nueva Dimensión*, todavía permanecía latente la colección *Antología de novelas de anticipación* de Acervo, o estaba la ocasión de ser integrados en alguna de las antologías coetáneas que serán comentadas más adelante.

Por otra parte, entre los autores que integraron la «sección experimental», dada su condición de autoaprendizaje, el estilo es heterogéneo y la calidad variable. Entre los temas tratados, tenemos desde argumentos elaborados a partir de tópicos del género, con visiones que recuerdan a la Edad Dorada, a relatos con un *novum* más personal y madurado. Lo mismo se puede alegar a nivel discursivo, pues entre autores que se circunscriben a modelos narrativos más tradicionales, empiezan a aparecer unos pocos escritores que buscan una innovación en el lenguaje y que juegan con técnicas narrativas más experimentales, como el *fluir de conciencia*, el *desorden expositivo*, la *subjetividad*

del lenguaje, la insinuación y ocultación de información, o mediante la búsqueda de estilos personales e imágenes o metáforas propias.

#### 4.3.7.2. El especial de *fanzines*.

Poco después del número 56, que traía la segunda entrega de la «sección experimental», sobresale la enorme presencia de autores españoles en el número 59, el especial de otoño de 1974. En concreto, se encuentra en dicho ejemplar una selección de relatos provenientes de *fanzines* españoles compilada por Jaime Rosal del Castillo, a la que precede la novela corta de Juan G. Atienza, “El callejón del sapo” (ND 59: 7-60), un texto que pertenece a lo fantástico. Además, dentro de los relatos de la sección «Mañana», también aparecen otros dos textos de escritores españoles: “La voz de su amo”, de Rosal del Castillo (ND 59: 87-91), e “Invocación de una entidad de la noche a su reflejo luminoso”, de Rafael Llopis (ND 59: 104-108).

De esta muestra de narraciones españolas, plantea elementos particulares la selección de Rosal del Castillo, por una parte, por tratarse de reediciones de escritos provenientes de *fanzines*, y, por otro lado, como expone inicialmente Rosal del Castillo, porque estudiar el número de *fanzines* que circulan en un país es estudiar el movimiento de aficionados y ver cómo de vivo está el género entre los lectores. Además, permite observar el paso del lector tipo de ciencia ficción desde una actitud pasiva, como mero lector, a una activa, de editor aficionado. El siguiente estadio en ese proceso es la creación, que comienza en este tipo de publicaciones como un *hobby*. Por esa razón, los textos de esta sección son en su mayoría relatos de aficionados, con más entusiasmo que calidad literaria. De ellos, algunos son autores que dieron continuidad a esta labor

creativa, como Luis Vigil, Félix Obes Fleurquin o Rafael Llopis, por lo que su presencia en esta sección permite analizar sus comienzos como escritores.

Entre la selección destaca la brevedad de todos los escritos, de los cuales muchos se tendrían que considerar, más correctamente, microrrelatos. La mayoría de ellos adquieren tintes irónicos, por ejemplo, mediante juegos semánticos, como los tres incluidos bajo el título de “El túnel del tiempo” (ND 59: 75), de Manuel Pacheco. En ellos, o bien se juega con la acepción de tiempo en relación a la meteorología y así lo que rescatan del túnel es al presentador del tiempo, o bien con la acepción de túnel, y lo que sale de él es el tren, que los atropella a todos. Idea humorística, pero esta vez basada en la reinterpretación de tópicos del género, aparece también en “Cosas de otros tiempos” (ND 59: 71), de Eduardo Miller, en especial mediante la inclusión y la búsqueda del absurdo al potenciar la faceta realista de la fantasía. No obstante, algunos de estos microrrelatos sí plantean elementos más propios del género, como “Quinteto final” (ND 59: 85), de Luis Gil, que está compuesto por cinco imágenes, cada una correspondiente a cada continente, donde se plasman contradicciones en un mundo posapocalíptico: al último hombre le roban una botella; la última mujer queda embarazada, etc.

Como bien se observa, el humor es la tónica más dominante de estos cuentos de aficionados, pues también se halla en “El huevo y la gallina” (ND 59: 70), de Alfonso Figueras, donde se usa el tema de los viajes en el tiempo para dilucidar el enigma referido en el título, o en “Con olor a fresa” (ND 59: 68-69), de Manuel Darías Darías, relato que plantea una crítica antibelicista. El absurdo de este segundo relato reside en incluir una bomba que desprende un fuerte olor a fresa que deshace la ropa, dejando a los soldados desnudos. En esa situación que equipara a todos los hombres como iguales, el personaje del sargento necesita una diferenciación en el vestuario para resaltar su poder sobre sus

congéneres y se confecciona un taparrabos.

Finalmente, algunos de los cuentos no pertenecerían a la ciencia ficción, como “Fragmentos del diario de la señorita Ana Solís Quijano” (ND 59: 79-81), de Federico Sánchez, sobre el vampirismo, o “La condena” (ND 59: 72-74), del uruguayo Félix Obes Fleurquin, en especial por la carga onírica dominante en el relato. Entre estos cuentos poco relacionados con el género, sobresale “Los alienígenas” (ND 59: 78), de Joaquín Sabaté Bel, puesto que muestra el poder de la herramienta del extrañamiento de la que se vale el género para plantear mundos ficcionales diferentes al nuestro, y también desvela el artificio del primer contacto y el método de construcción de vida alienígena al dotarles siempre de cualidades y modelos sociales humanos. Todo el relato está lleno de tópicos sobre la invasión extraterrestre, en este caso por tres naves que desembarcan en la costa. Pero al parlamentar los oriundos con los recién llegados, el jefe de la expedición dice ser Cristóbal Colón. En realidad es la anécdota histórica, contada como un relato de ciencia ficción, lo que saca a relucir cómo la idea del primer contacto posee detrás el suceso de las primeras relaciones entre dos culturas distantes en nuestro planeta, en este caso los cristianos españoles con los indígenas caribeños. Desde luego, este relato es muy similar a “Los extraños visitantes de más allá del cielo” (1970), de Jorge Campos, recopilado por Raúl Torres para la *Antología española de ciencia ficción* (1972).

#### 4.3.7.3. El retorno de las convenciones: Hispacon'75.

Desde *Nueva Dimensión* siempre hubo una preocupación por convertirse en la voz y el foro de discusión que aunara a los aficionados. Para ello, se trató siempre de hacerse oír tanto a nivel nacional como internacional. El objetivo que intentó conseguir el triunvirato

editor fue el de personarse en la mayor cantidad de celebraciones y reuniones en torno al género, siempre que les fuera posible. En ese sentido, una Hispacon se volvía una reunión indispensable para ellos, pues se trataba de celebrar la mayor convención nacional en torno a la ciencia ficción.

El problema es que desde la convención de Barcelona de 1971, la idea había quedado abandonada al diluirse el C. L. A. Sin embargo, en 1975 se sorprendieron los responsables de la revista al recibir noticias de que el Grupo de Ciencia Ficción del club C. C. C., una tertulia que formó en Madrid Saiz Cidoncha (ND 54: 129-130), se proponía recuperar esa tradición, dando pie a la que sería la Hispacon'75. Este acontecimiento al final se celebró en Madrid los días 21, 22 y 23 de febrero de ese mismo año, sus organizadores fueron Carlos Saiz Cidoncha y Miguel Ángel Arenas de Pablos, faneditor de *Sword & Sorcery*, y el programa ya fue adelantado en la revista española de ciencia ficción (ND 61: 148-149).

Por esa razón, el número 65, de abril-mayo de 1975, traerá no sólo las crónicas de la recién celebrada convención, sino también los relatos ganadores del concurso organizado con motivo de este encuentro. A ello se debe añadir la presentación de los resultados de una encuesta hecha a los asistentes a la convención, donde aparecen datos relevantes sobre la sociología y gustos del aficionado medio, con información sobre escritores favoritos, cantidad de libros leídos y comprados al año, sobre si escribían, etc. Por su parte, los cuentos reciben una sección especial, compuesta por el ganador, “La flor de los cielos” (ND 65: 108-115), de Jorge Fernández Higuera, el segundo premio, “Anfiteatro” (ND 65: 116-118), de Joaquín Domenech Segura, el tercer puesto, que fue para “El último pensamiento de la Tierra” (ND 65: 119-121), de Jesús Gómez García; y finalmente un accésit a la idea más original, “Anticuerpos” (ND 65: 122-128), de Julián María Lois. En



realidad, este último cuento no obtuvo galardón alguno en la convención, pues el jurado lo consideró una reescritura, pero la defensa que de él hizo Frabetti en su crónica provocó que se incluyera en las páginas de la revista.

El relato ganador, “La flor de los cielos”, posee varios elementos que le acercan a la literatura maravillosa: un mundo autónomo, independiente del nuestro, aunque casi desprovisto de sucesos sobrenaturales fundidos con lo cotidiano, más allá de la mención de que el instructor era un mago y de la presencia de unos dragones. Sin embargo, la aparición entre las ruinas de una ciudad de un robot, el cual mantiene una conversación casi banal con el protagonista, parece traer otra interpretación al cuento, y lo sitúa como un relato posapocalíptico. En ese caso, como prospección del futuro a partir de la destrucción de la civilización humana, sí se englobaría dentro de la ciencia ficción.

En este cuento se narra la vida de I'Sarth, desde joven en un sencilla vida en el castillo de Sarianais-Jor hasta su muerte, ya anciano, en el desierto. Es un viaje de búsqueda tras el sentido de la vida, que concluye al final, cuando fallece, cuando se identifica con su estrella en el cielo, ese cielo de estrellas que siempre auscultaba en la noche, desde pequeño. La búsqueda da sentido al relato, y la voz narradora lo especifica casi al final: “Mientras buscaba, esperaba encontrar. Nunca había indagado ni forzado el curso de su vida. Se había limitado a esperar. Sin saber que esperando cumplía su fin: vivir” (ND 65: 115).

En el caso del otro cuento finalista, el de Joaquín Domenech Segura, se renueva la visión de los espectáculos de los anfiteatros de la antigua Roma de lucha de gladiadores, planteada ahora en clave de ciencia ficción, como un combate robótico. El relato se centra en la lucha de Spooky, el ídolo del público, contra tres robots, hasta que es vencido por el último. El relato adquiere un ritmo trepidante, lleno de acción para destacar la velocidad

del enfrentamiento. Probablemente el aspecto más impactante reside cuando se detalla que la pérdida del combate por un robot supone el asesinato de su constructor, por lo que la imagen final será la del arma apuntando a la nuca del fabricante de Spooty.

Por su parte, el relato de Gómez García presenta la peculiaridad de estar desarrollado mediante código informático, lleno de repeticiones, y reflejando los procesos realizados por la computadora. Ésta pretende ejecutar un programa, “represaliaEND”, que parece desencadenar un apocalipsis que termine con la vida en el planeta Tierra. Al final sólo queda el sistema en espera de nuevas tareas, lo que hace deducir que el programa se había ejecutado con éxito.

Finalmente, Julián María Lois presenta una ficción influida por el pensamiento theilhardiano sobre la Noosfera. Mediante un diálogo entre dos astronautas, plagado de tecnicismos y circunloquios, se describe el planeta Tierra como un desolador desierto. Tras la deliberación, la conclusión que obtienen los dos personajes es que el cosmos ha creado un antígeno contra el gen NGC 3001<sup>76</sup>, originador de la vida en nuestro planeta, lo que conllevó la extinción de la humanidad. Por tanto, el relato adquiere un ritmo lento, y un lenguaje oscuro donde la trama se reduce a la presentación en forma dialogada de un ensayo científico que exponga ideas del filósofo francés Pierre Teilhard de Chardí. No obstante, el relato peca de un estilo borroso, con diferentes construcciones donde se juega con la distorsión semántica, lo que dificulta su lectura:

Los meteoros que una Naturaleza loca ha exhibido ante ellos en los últimos días, llovizna plomiza interrumpida por chaparrones diluvianos, sequedad ardiente barrida por vientos insensatos, tormentas de infernal aparato eléctrico, el desorden climático sin espectadores

---

<sup>76</sup> Las siglas NGC hacen referencia al catálogo astronómico *New General Catalogue*.

que los rodea, la misma calima lechosa que se pega en jirones superrealistas a la cúpula tibia, vagan estúpidamente inhumanos, insoportablemente extraños a la vida, por los laberintos de su memoria atormentada” (ND 65: 127).

Al margen de los relatos, aparecieron antes tres crónicas, firmadas por Luis Vigil, Jaime Rosal y Carlo Frabetti respectivamente. La primera de ellas, posee un carácter introductorio, puesto que comienza explicando el fenómeno del asociacionismo entre los aficionados a la ciencia ficción, para después recordar los antecedentes en España, desde las primeras reuniones improvisadas en Madrid y Barcelona, con motivo de formación de un cuerpo de colaboradores para *Nueva Dimensión* a finales de 1967 y principios de 1968, pasando por las dos Hispacon de Barcelona en 1969 y 1971, así como la intentona fallida en Madrid en 1970, a causa de la prohibición de las autoridades a última hora.

Por su parte, Jaime Rosal se centra en presentar una relación de los acontecimientos celebrados durante la Hispacon, de forma cronológica, dando su visión sobre los actos a los que pudo acudir de entre los propuestos en el programa. En su visión se resaltan las discusiones que surgieron entre los aficionados sobre el género, donde se observaban diferencias de gustos que agruparon a los asistentes en dos bloques: por un lado los favorables hacia una ciencia ficción más clásica y defensores tanto de la *space-opera* como de la fantasía heroica, y por otro, los intercesores de las innovaciones vinculadas a la Nueva Ola.

Finalmente, se informa de la pretensión de organizar la siguiente Hispacon en Barcelona, entre el 18 y el 21 de marzo del año siguiente, cuyo comité estaría formado precisamente por los tres firmantes de la crónicas: Vigil, Rosal y Frabetti. Aun así, por diversas quejas que fueron alegando varios lectores en cartas que aparecieron en números

sucesivos de la revista, especialmente la respuesta de uno de uno de los organizadores, Carlos Saiz Cidoncha (ND 68: 148-150), el comité organizador dimitió de la tarea y la Hispacon no se celebró en Barcelona, como declararían Rosal del Castillo poco después (ND 72: 152-153). Según Jaureguizar: “los madrileños consideraron prepotente el comportamiento de los tres mencionados, mientras que éstos encontraron indocumentados a los otros” (Jaureguizar, 1997: 24).

Finalmente, Carlo Frabetti se centra más en una visión sobre los relatos presentados a concurso, ya comentados más arriba, de los cuales alaba la calidad, aunque afirma echar de menos unos planteamientos más originales y unos desarrollos más especulativos. Por otra parte, como bien viene haciendo este polémico colaborador, disiente del fallo del jurado, para decantarse mayormente por el trabajo especulativo que realiza Julián María Lois con “Anticuerpos”, relato que relaciona con otro de este autor aparecido en las páginas de *Nueva Dimensión*: “Solipsismo” (ND 56: 71-81).

#### 4.3.7.4. Relatos de españoles en homenaje a Lovecraft.

No siendo la primera vez que la atención de los editores de *Nueva Dimensión* recaía en la obra del escritor de Providence, en el número 55, de mayo de 1974, decidieron incluir la novela *El que acecha en el umbral* (*The Lurker at the Threshold*, 1945), que Lovecraft escribió conjuntamente con quien fue su continuador y principal defensor, August Derleth. A la obra se añade la sección «Se piensa» propia de este tipo de números de la revista donde incluyeron dos artículos sobre este escritor estadounidense, uno de Rosal del Castillo (ND 55: 138-140) y otro de Philip Herrera (ND 55: 141-144), traducido del inglés. Tanto en ellos, como en el editorial, se puede apreciar el lugar importante que

ocupaba este escritor dentro de las preferencias literarias de los tres responsables de *Nueva Dimensión*:

El terror radica más bien en la insinuación, vaga pero insistente, nebulosa al principio para al final, tras un *crescendo* deliberadamente lento (*arrastrado*, sería la palabra correcta), concretarse en alguna revelación horrenda, de que nuestro mundo aparentemente ordenado y estable linda con el reino de lo numinoso y lo terrible, de que sólo lo separa un tabique frágil, en el que a menudo, demasiado a menudo, se produce la fatídica grieta (ND 55: 5).

Aun así, la extensión de la obra elegida no alcanzaba para completar el número, por lo que optaron por incluir una serie de textos de escritores españoles que homenajearan al renovador del género de terror: de Sebastián Martínez, el poema “Ithaqua, el que camina en el viento” (ND 55: 124-125); de José María Montells, “De cómo descubrí mi antigua procedencia” (ND 55: 126-128); de Julián María Lois, “La puerta de la invasión” (ND 55: 129-132); de J. J. Rodríguez Elvira, “La sentencia” (ND 55: 133-136); y de Rafael Llopis, “Falsa proclama” (ND 55: 137).

En primer lugar, debe exceptuarse el texto de Martínez, que firma una composición lírica que adopta el ritmo de un cántico ritual religioso donde se elogia a Cthulhu, el más famoso de los dioses primigenios dentro de la mitología lovecraftiana. Del resto de textos, el que más se acerca al estilo del escritor de Providence es el de Montells, especialmente porque adapta toda la imaginería de Lovecraft a un ambiente rural gallego, que aparece como sombrío, supersticioso y lúgubre. Por otro lado, se recurre a la voz narradora homodieética intradieética, la del protagonista, Ramón Sueyras, para otorgar al relato un carácter confesional.

Destacan las descripciones llenas de epítetos que buscan el misterio, el terror y la angustia, para generar ese ambiente oscuro, en el que el personaje, paulatinamente, se va aislando del mundo, preso de su obsesión por el ocultismo, a raíz de cierto determinismo familiar, y de la lectura del *Necronomicón*, hasta acabar convertido en un licántropo. Curiosamente, se ambienta la historia al final de la tercera guerra carlista, y se introduce con ello un homenaje al gran escritor gallego que también influye en el estilo de este cuento, Ramón María del Valle-Inclán, a través de su personaje el Marqués de Bradomín, protagonista de las *Sonatas* (1902-1905).

También aprovecha las posibilidades que ofrece la voz narradora homodiegética intradiegética dentro del género de lo fantástico Julián María Lois para explorar el suceso sobrenatural que se incluye en la trama. Todo el texto es un testimonio de los hechos extraños que han acaecido al protagonista, quien los relata para ser creído por alguien. Por ello, empieza con la resolución final, dinamitar el viejo edificio donde ha tenido las visiones, para después mediante una analepsis contar su experiencia, su encuentro con el acontecimiento sobrenatural: la visión de una criatura del otro plano que ha invadido nuestro mundo. Dos elementos destacan en esta historia: la imprecisión espacial (la región de A, la ciudad de C), y la carga onírica, pues el sueño será el medio que transporte al personaje a la otra dimensión, la del horror.

Menos similitudes guarda con el estilo lovecraftiano el cuento de Rodríguez Elvira, especialmente porque sólo se vale de algunos elementos de la mitología lovecraftiana, como la mención al dios Nyarlathotep, el caos reptante, y su finalidad no es provocar terror. Lo mismo sucede con el escrito de Llopis, que, a pesar de ser especialista en Lovecraft, firma aquí un texto que más bien se puede considerar una proclama de adoración a los dioses primigenios, con reivindicaciones enumeradas alfabéticamente. El

único argumento en este segundo cuento aparece en la mención de que dicha proclama la recibe un médico en el buzón y la tira a la basura porque cree que es propaganda. Por ello, ese detalle otorga un tinte cómico al texto.

Probablemente, la mayor importancia que ofrece la presencia de esta serie de relatos al final de este monográfico está en que se convierte en prueba evidente del éxito que en esos años estaba teniendo la aparición dentro del mercado español de la obra de H. P. Lovecraft. La traducción al español tuvo una acogida favorable, que llevó a que se confeccionase una red de aficionados, y que algunos de ellos pasaran también a una labor creativa de imitación. Precisamente, esta selección refleja ese estadio entre los lectores aficionados al universo ficcional surgido de la mente del autor de Providence<sup>77</sup>.

#### 4.3.7.5. Algunos cuentos en castellano destacados de esta etapa.

Respecto a los cuentos en castellano que quedaron al margen de alguna de las secciones comentadas, en esta segunda etapa la gran mayoría de ellos se aglutinan entre el número 21 y el 33, en los cuales se haya, por ejemplar, entre uno y tres relatos escritos inicialmente en español. En realidad, se trataba de manuscritos recibidos previamente en la redacción, que fueron viendo la luz en *Nueva Dimensión* a lo largo de 1971, y de comienzos de 1972, por lo que representan el fin del flujo de originales propio de la primera etapa de la revista.

En este amplio grupo, donde no se repite ninguna firma, aparecen diversos autores hispanoamericanos, de los cuales sólo ofrecieron más originales a *Nueva Dimensión* Félix Obes Fleurquin, Carlos M<sup>a</sup> Federici y Segio Daniel Gaut vel Hartman. De los tres, el

---

<sup>77</sup> La influencia de la figura de Lovecraft en las letras españolas se ha extendido también hasta reinterpretaciones de índole posmoderna como la que realiza Juan Francisco Ferré en su novela *Providence* (2009).

relato del uruguayo Fleurquin, “El empleado” (ND 23: 81-83), constituye una distopía donde se exageran los aspectos del mundo laboral actual: el número de trabajadores, el espacio de trabajo, el trayecto hasta llegar al puesto de trabajo (243 pisos) y las relaciones personales en el trabajo (luchas a muerte). Lo destacado de este cuento está en el juego discursivo, pues la voz narradora se va mezclando con la del personaje hasta fundirse y hacer más cercanas al lector sus desventuras para desarrollar su trabajo de forma habitual. Además, Fleurquin también participó en *Nueva Dimensión* en este periodo con algún escrito conjunto con su hermano Daniel, como “Afuera del mundo” (ND 32: 22-27), y con algún poema, como “Los pitos y matracas del juicio final” (ND 48: 66-67).

Por su parte, Federici firma “El segundo filo también mata” (ND 28: 125-128), una especulación algo fantasiosa sobre el poder de la hipnosis usado para asesinar, hasta que el asesino parece víctima de sus propias armas. Aquí sobresale el intento de representar el misterio de las muertes a partir del hilo de pensamientos del hipnotizador asesino. Por contra, una mayor experimentación aparece en el cuento de Hartman, “Recintos” (ND 30: 56-59), un escrito lleno de imágenes complejas y elementos oníricos, con matices surrealistas, donde a un humano se le obliga a reproducirse con un robot.

Al margen de estos tres autores, el resto de hispanoamericanos no regresaron más a *Nueva Dimensión* tras la aparición de los cuentos suyos aparecidos en esos números. De alguno, ni siquiera se tiene el nombre concreto, o se desconoce el origen, como sucede con J. A. Best, sobre quien, gracias al lenguaje de su cuento, “Convivencia” (ND 21: 31-34), un relato sencillo sobre invasión alienígena, se puede deducir su origen sudamericano. En el resto de casos se conoce la procedencia, pues son tres escritores argentinos, aunque no de todos se tiene mucha información. Es el caso de Jorge Enrique Oviedo. De este autor se incluyó “Matar la violencia” (ND 32: 93-97), un texto que



estudia la naturaleza violenta del hombre al presentar un mundo ficcional donde la caza sirve para contener los instintos asesinos del ser humano.

Por su parte, Odilón Luberre y Agustín Andrés Córdoba presentan entre sí la contradicción de que al primero se le publicó póstumamente, mientras que el segundo era un joven estudiante de ingeniería de veinticuatro años. El primero de ambos, Luberre, publicó “La cueva” (ND 23: 11-14), un texto fantasioso de escasa relación con la ciencia ficción. En el segundo caso, el texto de Córdoba, “Mercenario” (ND 25: 19-21), contiene un planteamiento hiperbólico del poder que empezó a tener la televisión en esa época en que se implantó masivamente en los hogares, pues se describe el asesinato real de un personaje famoso de una serie televisiva como si fuese parte de una ficción.

Diferente será la nómina de escritores españoles en estos primeros números. Entre ellos, pocos habían aparecido antes en *Nueva Dimensión*. En primer lugar, cabe mencionar un nuevo cuento de Álvarez Villar, “No hay plazas aquí” (ND 28: 7-10). Se trata de un relato cuyo comienzo *a fine* da paso después una analepsis donde explicar los sucesos que han provocado la situación inicial, a través del pensamiento del Último Guardián. El *novum* parte de la preocupación por las drogas, que en ese tiempo se estaban convirtiendo en una nueva realidad social. Por ello, Álvarez Villar presenta aquí una visión negativa de las mismas al adjudicarles la culpabilidad de conducir a la civilización humana a su propia extinción, entregando así el planeta a una invasión de extraterrestres que acuden a la Tierra ante la impotencia del guardián.

Además de Álvarez Villar, otros escritores destacados en este periodo son Luis Vigil, Carlo Frabetti y Juan G. Atienza. En este sentido, de los tres fundadores de *Nueva Dimensión*, sólo en estos primeros números de la segunda etapa se incluyó un cuento de Luis Vigil, “Satán” (ND 24: 101-106), aparecido dentro del ejemplar de terror

seleccionado por Donald Wollheim. No obstante, el texto de Vigil tiende hacia el humor, y está lleno de recursos trillados. Aquí, un bromista telefónico, Fernando Beato, tras el intento de gastar una broma el día trece a un domicilio en la calle Hades, recibe en su casa al diablo, que ha localizado a Fernando mediante un sistema de seguimiento informático, y se lo lleva al infierno. En la historia se desprende el afán paródico al presentar un supuesto averno adaptado a las nuevas tecnologías.

También Vigil alarga un poco su faceta creadora en este tiempo con otro texto, “Todos los sonidos del silencio, todos los colores de la oscuridad” (ND 63: 94-96), donde se aprecia el progresivo cambio de los intereses que preocupaban a este miembro del triunvirato. En concreto, este cuento es un texto que parte del motivo de la criogenización para trasladar al protagonista al futuro. De esa forma, a pesar de las utopías y bondades de ese provenir, el individuo, como si fuese un ciclo, vuelve a caer en los mismos errores, hasta que finalmente encuentra la muerte, pues resulta un individuo anacrónico limitado por una mentalidad desfasada.

Por su parte, Carlo Frabetti, que tan estrechamente colaboró con *Nueva Dimensión* en este periodo, también participó creativamente con dos cuentos, uno al comienzo, “Alfa, beta y gama” (ND 27: 29-32), y otros dos casi al final, “El templo de los espejos” (ND 69: 134-142) y “Se bueno con Teresita” (ND 72: 7-26). El primero, dividido en tres partes, en realidad son tres historias diferenciadas. En la primera se muestra cómo, mediante la publicidad, la economía se vuelve indiferente ante la vida humana, pues lo único importante son los beneficios. En el segundo, el amor permite a los dos protagonistas superar sus diferencias en un mundo cuya gravedad está invertida. Por último, en el tercero, un invento de un científico para acabar con la estupidez humana es encubierto por un agente secreto. La crítica de Frabetti resulta evidente: los sistemas

sociales vuelven al individuo cada vez más estúpido y manejable.

El segundo de los textos, escrito como cuento de navidad, relata cómo una niña se encuentra con Papá Noel. Sin embargo, el encuentro se reinterpreta en clave de ciencia ficción, pues el anciano portador de regalos en realidad es un extraterrestre que huye de la policía galáctica. Como agradecimiento a la ayuda que le tiende la niña, el alienígena le regala un robot-nodriz, reprogramado para que cumpla sus deseos. Empero, los deseos de la pequeña acarrearán consecuencias inesperadas para la humanidad, que terminan por ser defendidas por el androide, que ofrece la moraleja de la historia: “La felicidad individual y colectiva son inseparables, y esto vale no solo para una raza, sino para todos los seres pensantes en general, que forman una comunidad de hecho” (ND 72: 26). Finalmente, “El templo de los espejos” es un relato dividido en dos partes cuya trama se centra en el planteamiento de un problema de física y su solución, a modo de *gadget-story*, y que viene acompañada incluso por una ilustración con la fórmula científica que la explica. Este cuento incluso apareció dentro de la sección de artículos, «Se Piensa», lo que refleja su escaso cariz literario.

Aun así, el autor más prolífico de este periodo, sin lugar a dudas, fue Juan G. Atienza, no sólo porque se dedicara a él todo un ejemplar, el número 43 ya analizado, sino porque también se incluyeron otras tres narraciones suyas, “Balada por la luz perdida” (ND 23: 84-118), “El gran dios voz” (ND 40: 25-32), ya comentado, y la novela corta “El callejón del sapo” (ND 59: 7-60), que se circunscribe a lo fantástico. Realmente, este último texto, aunque quede fuera de los parámetros establecidos para la presente investigación, bien merece un estudio más profundo, no sólo por la estructura con un misterio cada vez más envolvente, sino por los juegos de voces narradoras, una presentación más moderna que incluye la descripción de un ritual satánico o del modo de

vida bohemio de los estudiantes, y por la inclusión de un final abierto que no termina de desvelar el enigma.

Por tanto, el más destacado de estos tres es “Balada por la luz perdida”, que fue seleccionado por Santos para *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982) como lo más representativo de este autor. En la trama se recurre a un tema clásico en la ciencia ficción, el descubrimiento de una civilización avanzada, de origen alienígena, en la prehistoria de la humanidad. En este caso, Atienza da un paso más al relatar, mediante los fragmentos de libros sagrados de los llamados hijos de Ktoth o Enemigos del Sol, que realmente los hombres somos descendientes de esos extraterrestres, que, tras su llegada, exterminaron a los nativos. Pero un cataclismo, una nube tóxica, los diezmó y obligó a internarse dentro de la Tierra, menos a una porción, que se quedó en el exterior hasta adquirir la fisiología actual humana.

Lo más interesante en este relato es que está conformado, a modo de *collage*, por textos de muy variada naturaleza: epistolar (especialmente las cartas entre el doctor Fuentes y el periodista Varela); textos bíblicos ficticios; crónicas y entrevistas periodísticas (al profesor Synden, defensor de la teoría del pueblo Enemigo del Sol); cartas al director, tanto en el periódico como en revistas científicas de medicina; e incluso telegramas. La trama se diluye en esa heterogeneidad textual, estructurada en forma de misterio *in crescendo*, que parte de la llegada del doctor Fuentes al extraño pueblo de Canteras, en Galicia (ambiente rural, clima gris y sombrío, superstición), y sigue con la extraña naturaleza de los niños deformes del pueblo (raquitismo congénito, nictalopía, albinos) hasta llegar al texto bíblico final, la profecía de Ilán Ridán sobre el advenimiento de los hijos de Ktoth sobre la superficie del planeta. Con toda esa riqueza textual, Atienza consigue una atmósfera mucho más verosímil para su historia, que llega a resultar real al

lector.

Por otro lado, la sección de clásico, poco frecuente en esta segunda etapa de la revista, apareció en una ocasión representada por un escritor español. Al caso precedente de Blanco Belmonte con “El ocaso de la humanidad” (ND 8: 53-56), se añade ahora el de Enrique Bertrán Rubio con “Un invento despanpanante” (ND 30: 72-78), publicado en principio en *Hojas selectas* en mayo de 1906. Se trata de un cuento en forma dialogada, sin voz narradora. En él, el científico debe vender su invento, una máquina para leer el pensamiento, a un empresario, por lo cual en su discurso se mezcla el estilo expositivo con una finalidad persuasiva. Realmente, el *novum* usado es el de la máquina y sus consecuencias, que en este caso permite comprobar que el ser humano tiene dos caras: dice algo diferente a lo que piensa.

En otra categoría se puede englobar a los escritores de este periodo a los que sólo se les publicó un cuento durante la vida de *Nueva Dimensión* y, precisamente, fue en los primeros números de esta segunda etapa. En concreto son cuatro: “El empleo” (ND 25: 35-41), de Francisco Ruiz Gispert; “Otro verano sin fresas” (ND 25: 42-47), de Alfonso Bengoechea Miravalles; “La estructura” (ND 28: 84-87), de Gil Rodolfo; y “Un puñado de almendras” (ND 32: 63-65), de Sergio Schaaff. Éste último, de cuyo autor no se da información<sup>78</sup>, es un relato posapocalíptico, con una Tierra destruida y pobre tras algún gran conflicto donde los supervivientes malviven.

En el caso de Gil Rodolfo, que era profesor en Rabat y colaboraba con la O.N.U., muestra en “La estructura”, su primer texto de ciencia ficción, un estilo farragoso, lleno de hipérbata, con un ritmo lento, a causa de un exceso de descripción y varias enumeraciones de imágenes. Estos aspectos vuelven ininteligible a una historia sobre la

<sup>78</sup> Podría ser Segi Schaaff i Casals, realizador de televisión, oriundo de Barcelona, ciudad desde la que se remitió el manuscrito.

animación de un edificio, que acaba siendo derruido por los humanos, que lo consideran un monstruo. Por su parte, en “Otro verano sin fresas”, Bengoechea Miravalles presenta, a través de la extrapolación, un futuro de la Tierra en el que se plantea una crítica a la esclavitud y el tráfico humano, puesto que los habitantes de los países ricos pueden comprar ciudadanos de los países pobres. Todos los elementos confieren una visión peyorativa del amo, mientras que, por otro lado, se apiadan de la situación de inferioridad del esclavo.

Finalmente, el primero en este cuarteto, Ruiz Gispert, economista de profesión y que fue director de *Cuadernos para el diálogo*, firma una distopía que esconde una crítica encubierta a la dictadura franquista. En el cuento se describen los problemas económicos de Daniel Miró, porque el sistema ha prohibido el ejercicio de su profesión, astronauta, y le impide encontrar empleo. Finalmente se le otorga un trabajo, que consiste en borrar las pintadas reivindicativas de los opositores, labor que le sume en una depresión mayor, especialmente la última de dichas pintadas: “¡Abajo la dictadura, luchemos por el derecho a ir a otros mundos y a transformar la tierra!” (ND 25: 41).

Entonces, tras ese primer núcleo de cuentos en español, el resto de manuscritos originales publicados en *Nueva Dimensión* en esta etapa pertenecen a alguna de las secciones analizadas y serán pocos los que aparezcan de forma aislada. En ese sentido, será en medio de esos ejemplares donde se pueda encontrar la única creación de Domingo Santos en la presente etapa de *Nueva Dimensión*, “Encima de las nubes” (ND 48: 84-106), un relato que incluiría después en la colección, ya citada, *Futuro imperfecto* (1981). Se trata de la única aportación autóctona en dicho número, y en ella reaparecen las características estilísticas ya indicadas sobre este autor. El texto se centra en la crítica de las desigualdades socio-económicas, ya que equipara la jerarquía social con la ubicación

espacial al situar a los ricos como habitantes de una plataforma antigravitatoria en medio del cielo. Por otra parte, y dado que el relato se compone de dos historias paralelas, tenemos también una crítica sobre los comportamientos empresariales inmorales en busca del mayor beneficio económico sin atender a repercusiones medioambientales ocasionadas por su actividad, aquí representado por el «iztiol», un gas energético cuya producción genera una gran cantidad de residuos.

Por otro lado, el aficionado Jaime Rosal del Castillo, tras cesar en su empeño fanzinista con *Fundación*, estrechó su colaboración con la revista, y también ofreció algunos de sus escritos. A parte de los ya comentados, también en este periodo vio la luz “La voz de su amo” (ND 59: 87-91). En realidad, se trata de un relato fantástico que toma el tema de la metamorfosis. Un hombre se pone un disfraz de perro para ir a una fiesta, pero el traje va progresivamente apoderándose de su cuerpo. Quizá la incongruencia discursiva resida en que el narrador, homodiegético intradiegético, cuente la historia desde su condición canina a un receptor no especificado, por lo que no se aclara la justificación de este testimonio.

El último caso que se puede encontrar dentro de esta categoría es el cuento “Invocación de una entidad de la noche a su reflejo luminoso” (ND 59: 104-108), de Rafael Llopis. Este autor ya ha sido mencionado en otras secciones de la revista, bien por ensayos, como “Precisiones sobre el libro *Los mitos de Cthulhu*” (ND 15: 151-153), o por otras creaciones, como “Falsa proclama” (ND 55: 137). Realmente, “Invocación...” es una narración que rescata un texto lovecraftiano, el *Papiro de Neferkeré*. Por tanto, el relato tiene dos partes, una donde reconstruye ese documento propio del universo lovecraftiano, y otra que señala los imaginarios problemas filológicos que dicha transposición había supuesto. Con ello, siguiendo la misma estrategia usada por el escritor de

Providence, se pretende otorgar mayor verosimilitud al hecho fantástico.



#### 4.4. La tercera etapa de *Nueva Dimensión*: profesionalización y actualidad de contenidos.

Como ya se indicó al comienzo del capítulo, las fases de la revista no aparecen de forma abrupta, sino moderadas por una progresiva transición. Tal será el caso de esta tercera etapa, considerada la más emblemática e innovadora de *Nueva Dimensión*, que se extiende desde el número 75, de marzo de 1975, hasta el 107, de diciembre de 1978. La clave para dicha separación reside en los editoriales que abren cada época, relativos al número 75 y al número 76, donde los responsables informan a los lectores de sus pretensiones, decisiones y nuevos objetivos respecto a su criatura. Firmados ambos por Luis Vigil, se pueden considerar una declaración de principios donde se explica cómo en este momento el triunvirato editor había decidido recuperar la noción inicial que tenían de revista cuando crearon *Nueva Dimensión* en 1968. De esta forma, desean volver al formato que ellos mismos denominaban «revista-revista», es decir, la idea que tuvieron de la misma desde su creación. Así, como justifica el propio Vigil, “si la colección de novelas y antologías representa la estabilidad, el orden establecido, la seguridad de lo que ya ha sido probado en otros horizontes, y nos llega con el marchamo de su éxito, la revista es la innovación, la revolución, el cambio, el experimento que confía lograr el voto aprobatorio del lector” (ND 75: 5).

Ahora buscan una *Nueva Dimensión* dinámica, que complementase las colecciones que se publicaban en España, como una revista podía hacer, pero sin olvidar los monográficos cuando hubiera un tema importante que requiriese atención. Por tanto, si algún apelativo puede caracterizar este periodo es el de profesionalización y actualidad de contenidos. Como se explica en el editorial del número 76, a causa de las dificultades económicas que habían sufrido en momentos anteriores, tuvieron que rebajar el perfil de

la revista, lo que conllevó decisiones como la sucesión de los monográficos con los de revista desde el número 21, de abril de 1971, y, posteriormente, la supresión de las páginas verdes, que, como se ha indicado, faltaron desde el número 33, a excepción de unas pocas secciones informativas, hasta el número 56, donde empezaron a aparecer en tinta verde.

Por estas razones, se debe concretar que lo que entendieron los editores con esa etiqueta de «revista-revista» fueron ciertos cambios en *Nueva Dimensión*. Por ejemplo, suprimen los números monográficos que se venían alternando con los habituales. La excepción a la regla la integrarán dos números, acompañados ambos con su correspondiente justificación. El primero sería el número 75, que se completó con el ensayo sobre la ciencia ficción del aficionado sueco Sam J. Lundwall, del que se hablará más adelante. La segunda excepción es el número 82, de octubre de 1976, el último ejemplar dedicado a los premios Hugo presentados por Isaac Asimov. En este caso razona Vigil que, dado que los derechos de las demás antologías habían sido adquiridos por la editorial Martínez Roca, incluyen aquí la última entrega cuyos derechos ya habían adquirido anteriormente y ponen fin a la serie de los Hugo. De esta forma, cumplen con la pretensión de ofrecer al lector español contenido inédito en castellano.

Estos monográficos ahora se reducirán a pequeñas secciones dentro del ejemplar, sin ocuparlo por completo. Así, en el número 76 aparecerá una sección dedicada a la fantasía heroica, en el 77 a la *space-opera*, y en el 79, de nuevo, a los mitos de Cthulhu. En muchas de estas secciones temáticas se pretendió incluir, en la medida de lo posible, un original castellano que mostrase que dicho subgénero tenía su correspondiente cultivo dentro de nuestras fronteras. Eso explica la aparición dentro del bloque de fantasía heroica del número 76 de un maravilloso relato paródico de esta modalidad literaria

surgido de la pluma de Rosal del Castillo, “Una epopeya clásica” (ND 76: 97-104), o el relato de José María Montells en el correspondiente a Lovecraft, “El manuscrito del dr. Varela” (ND 79: 100-107). Aun así, los deseos del triunvirato editor no se vieron correspondidos por la realidad, y otros bloques temáticos aparecidos no se acompañaron de originales en castellano, como el de la *space-opera* (ND 77), o no daban lugar a ello, como el de las cuatro utopías francesas (ND 80). Por otra parte, esta sección temática fue reduciendo su frecuencia de aparición y al final de la etapa apareció sólo una vez, compuesto únicamente por relatos cortos y ultracortos españoles, bajo el epígrafe de “Seis cuentos cortos” (ND 104: 93-99).

El otro indicio ya mencionado sobre la profesionalización de la revista, y que ya venía de antes, es la reaparición de las páginas verdes, las cuales, dada la supresión de los números monográficos, vuelven a estar presentes en casi todos los ejemplares de esta etapa, menos en el mencionado especial de los premios Hugo y el relativo al ensayo de Lundwall. De las tres secciones que lo componen, «Se Piensa», «Se Dice» y «Se Escribe», sólo esta última, dedicada a la correspondencia recibida, desaparece en los números 93 y 97, probablemente debido a la falta de cartas que publicar, pues en más de una ocasión el trío editor destaca la escasez de epístolas a responder, como se advierte al final del número 86, de febrero de 1977.

Pero lo más interesante es que dichas páginas volvieron temporalmente a ser totalmente verdes desde el número 81, aunque, por dificultades económicas que irán surgiendo, nuevamente el triunvirato editor se vio obligado a imprimir la sección «Hoy» en tinta verde desde el número 96. Al margen de esta cuestión formal, este bloque informativo no dejó de tener interesantes y prácticos artículos relacionados con el género, la información más relevante sobre el *fandom* internacional, la mención de los

galardonados en los premios más relevantes dentro de la ciencia ficción, o información sobre la preparación de convenciones, así como sobre las novedades editoriales y cinematográficas. Y, desde luego, las cartas al director que seguían poniendo en contacto a aficionados y creando controversias, como la que protagonizan Domingo Santos y Jaime Rosal en torno a los límites de la ciencia ficción.

Además de la supresión de los monográficos y la recuperación de las páginas verdes, nuevos aspectos justifican la creciente profesionalización de la revista. Por un lado, está la firma de los editoriales, práctica que se venía realizando ya desde el número 69, el especial de los premios Hugo firmado por Isaac Asimov, y especialmente desde el número 70, el especial de ciencia ficción soviética que firma Domingo Santos. Indicar el responsable del editorial permite determinar quién tenía una mayor actividad dentro de la revista según qué momentos, así como identificar las preocupaciones de cada uno de los editores. Gracias a esta nueva costumbre, mediante un estudio detallado, se podría extrapolar, de forma justificada, a qué mano pertenece cada uno de los editoriales anteriores que no aparecían firmados. Por otra parte, se vuelve a indicar de forma sistemática cuál es la publicación y fecha originaria de cada relato. Este detalle permite observar la actualidad que tendrán los cuentos aparecidos en esta etapa de la revista.

Aun así, uno de los rasgos más destacados de esta época de *Nueva Dimensión* se haya en los contenidos, pues constituye la etapa más innovadora y actual de la revista. Si ya desde los últimos números de la etapa anterior se apreciaba un aumento en la calidad de las selecciones que los conformaban, ahora sus responsables pretendieron ofrecer una compilación de cuentos actuales de entre lo más granado del género, donde predominarán los autores anglosajones. También gracias a la desaparición de la censura en esta etapa de transición política en España darán cabida a numerosos temas a los que siempre habían

querido dedicar un espacio en la revista y no habían podido al ser considerados tabú por el régimen franquista, como el sexo, la política o la crítica a sistemas autoritarios. Un adecuado ejemplo, que plantea también una experimentación literaria interesante, es la maravillosa novela corta de Philip José Farmer, “Jinetes del salario púrpura” (“Riders of the Purple Wage”), inicialmente aparecido en el tomo primero de las *Visiones peligrosas* (*Dangerous Visions*, 1967), de Harlan Ellison, y que ganó el Nebula en 1968 (ND 92: 60-112).

Durante esta etapa publicarán muchos relatos emblemáticos, casi todos muy próximos en el tiempo, pues pocos superan los diez años de antigüedad. Además, varios serán cuentos que vengan precedidos por prestigiosos galardones dentro de la ciencia ficción, como son los premios Nebula: “Llámale señor” (“Call Him Lord”, 1966), de Gordon R. Dickson (ND 77: 43-61); “El lugar secreto” (“The Secret Place”, 1966), de Richard McKenna (ND 88: 37-49); “Un muchacho y su perro” (“A Boy and His Dog”, 1969), de Harlan Ellison (ND 89: 81-112); o la novela corta “El que da forma” (“He Who Shapes”, 1965), de Roger Zelazny (ND 81: 43-112).

También aparecerán autores muy en boga en el momento, como Joanna Russ (ND 105: 13-20); autores en ese momento algo desconocidos para los responsables de *Nueva Dimensión* pero que alcanzarían fama posterior, como George R. R. Martin (ND 95: 64-66), a pesar de que había ganado ya un Hugo en 1975; o autores vinculados a la Nueva Ola, de los cuales no habían podido publicar anteriormente parte de su producción, como J. G. Ballard (ND 106: 16-23), Robert Silverberg (ND 89: 47-59; ND 94: 27-38), el cual había cedido a *Nueva Dimensión* gratuitamente los derechos de autor de su extensa obra, o Norman Spinrad (ND 89: 15-24; ND 94: 19-26), especialmente aprovechando la aparición en España de su famosa novela *Incordie a Jack Barron* (*Bug Jack Barron*,

1969). Es verdad que Silverberg y Spinrad ya había aparecido en la primera época de la revista, pero en este momento se aprovecha para publicar escritos suyos más polémicos o innovadores.

La proximidad de estos relatos conlleva la ausencia casi absoluta de cuentos con fecha anterior a 1950, y en alguno de estos casos, su selección viene justificada porque nunca se habían ofrecido al público español, como pasa con uno de los dos relatos de Bradbury que aparecen en esta época de *Nueva Dimensión*, dos creaciones del escritor estadounidense que no incluyó en *Las Crónicas marcianas* (*The Martian Chronicles*, 1950) cuando se editó como libro, pese a pertenecer al ciclo marciano: “El que espera” (“The One Who Waits”), datado en 1949 (ND 105: 7-12) y “La ciudad perdida de Marte” (“The Lost City of Mars”), fechado en 1967 (ND 106: 106-128).

Por lo demás, gran parte de los relatos aparecieron originariamente después de 1960, incluidos los de autores más mayores, tradicionalmente englobados dentro de la Edad Dorada, como Frederik Pohl (ND 87: 65-69) con “Día Millón” (“Day Million”), relato fechado en 1966, o como Isaac Asimov (ND 96: 54-85) con “El robot que quiso ser humano” (“The Bicentennial Man”), con el que ganó el Hugo en 1977. En casos en que se publican cuentos de los años cincuenta, se trata, bien de autores que desarrollaron su obra en esa época, como Fritz Leiber (ND 107: 15-21) o Clifford D. Simak (ND 90: 52-76), o bien de relatos célebres de esa década, como “La plaga del rey Midas” (“The Midas Plague”, 1954), de Frederik Pohl (ND 85: 62-112), relato que había sido citado en el ensayo de Sam Lundwall aparecido en el número 75. Al margen de tantos autores célebres, siguen apareciendo otras firmas muy del gusto de los editores de *Nueva Dimensión*, algunos de ellos muy frecuentes durante la larga vida de la revista, como Robert Sheckley (ND 85, 103, 106) o Eric Frank Russell (ND 88, 91, 94), de quien

también se publica la semblanza que le dedicó el crítico Sam Moskowitz (ND 96: 140-150).

En contraposición, durante esta etapa de la revista se mantiene una presencia escasa de autores de otras nacionalidades, siendo la más representada Francia, en especial gracias a la compilación de Domingo Santos de cuatro utopías francesas (ND 80: 43-96) y a la publicación de la novela corta de Julius Verne *El eterno Adán* (*L'éternel Adam*, 1910), en el número 101, de junio de 1978. Algunos otros autores que desarrollaron su obra en francés aparecidos durante estos números serían el galo Michel Jeury (ND 98: 6-16), o el belga Jacques Sternberg (ND 92: 7-8). Tras los franceses, la siguiente nacionalidad con mayor aparición en las páginas de *Nueva Dimensión* fue la italiana, con nombres como Giulio Raiola (ND 86: 57-83), que firma “Las mujeres de Onfal” (“Le donne di Onfale), o Piero Prosperi (ND 99: 11-17), con “El planeta de las cruces” (“Il pianeta delle croci”, 1963). La otra excepción será un relato ruso de Ivan Efremov fechado en 1945, “La sombra del pasado” (ND 91: 77-112).

Nuevamente los editores intentaron potenciar la cantera española con la intención de dar cabida también a una muestra originaria en castellano en cada bloque temático que querían publicar, o al menos un relato en cada número, aunque no siempre será esto posible, pues, por ejemplo, en 1977 prácticamente sólo publican a los tres cuentos ganadores del certamen que se organiza desde la revista, como se explicará más detenidamente. No obstante, al final de la época, superado el número 100, el trío Santos-Vigil-Martínez decide recuperar diferentes manuscritos que tenían guardados en carpetas en la redacción y en estos últimos números aparecen diversos relatos españoles, algunos destacados como el de Francisco Ignacio Taibo, hijo: “Llamaradas para fechas vacías” (ND 105: 44-61).

Por otro lado, además de la temática de muchos relatos, gracias al cómic y a las ilustraciones publicadas en esta tercera etapa de la revista se desprende que España vivía en una nueva época: la Transición. Como se ha podido observar hasta el momento, *Nueva Dimensión* fue siempre propensa a dedicar una parte de su contenido a la labor de ilustradores y dibujantes, arte que siempre elogiaron, e incluso en ciertas ocasiones se hicieron eco de las reivindicaciones profesionales de este sector, que en la época tenía una consideración laboral baja, como se observa en el artículo de Manuel García Quintana, “*Métal Hurlan*, una respuesta”, aparecido en la sección «Se Piensa» (ND 93: 129-153).

Al margen de esa cuestión, es precisamente en los cómics e ilustraciones donde se va a apreciar el creciente contenido erótico, relacionado sin duda con la llamada “España del destape”. Visualmente, este aspecto plantea una diferencia interesante con respecto a la época de *Nueva Dimensión* bajo el yugo de la censura franquista, y viene a indicar cómo corrían nuevos tiempos en España, especialmente al reivindicar los medios de comunicación la ansiada libertad de expresión.

Los cómics e ilustraciones de esta etapa de la revista destacan por la alta presencia de desnudos explícitos, imágenes que muchas veces buscan una segunda interpretación de índole sexual, como pueden ser las ilustraciones de Bonot (ND 84: 57-64), o referencias indirectas al sexo, como “Las increíbles secuencias de Barbe” (ND 80: 113-128; ND 97: 97-112). A pesar de que algunos de ellos presentan juegos artísticos sumamente inteligentes, como la alternancia de planos en el citado caso de Barbe; o presentan interesantes historias llenas de lirismo, como “La llamada de las estrellas”, de Bruce Jones (ND 77: 125-128); o se decantan por el humor, como “El gladiador”, de Bob Keenan y Bob Kline (ND 90: 42-44), y la parodia, como “Flasher Gordon ¡contra el MLF!”, de Wood (ND 96: 132-127), hasta la redacción llegaron numerosas cartas críticas



de muchos lectores que tildarán a *Nueva Dimensión* de pornográfica, e incluso algunos anunciarán con determinación su cese como suscriptores.

El último rasgo sobresaliente en este proceso de profesionalización reside en una nueva aventura editorial lanzada por Dronte, en paralelo a la revista, que, como se había anunciado en el editorial del número 73, de enero de 1976, firmado por Sebastián Martínez, consistía en una *Colección de Libros de Nueva Dimensión*. A pesar de los desencantos sufridos en los intentos precedentes de sacar a la luz colecciones de ciencia ficción desde la editorial, deciden probar suerte de nuevo, apoyados por el resurgir editorial que vivió el género en esos años en España. Finalmente, la colección alcanzaría las veintisiete entregas, aunque sólo una y casi al final fuese un original español (*La piel del infinito* -1978-, de Gabriel Bermúdez Castillo). Las demás obras, todas inéditas en lengua castellana, seguirán los mismos criterios de actualidad, intentando completar la limitación espacial de la revista con novelas exitosas del mercado anglosajón, donde la principal fueron los dos volúmenes de *La paja en el ojo de dios* (*The Mote in God's Eye*, 1974), de Niven y Pournelle.

Por otra parte, aunque se menciona también una intención de recuperar secciones de la primera etapa de la revista, como la sección «*fanzine*», que tomaba cuentos aparecidos en este tipo de revistas de aficionados, o la sección «clásico», al final sólo aparece un cuento bajo cada una de estas etiquetas: “El diario” de Marc Saylor (ND 79: 25-28), como *fanzine*; y como clásico, la mencionada novela corta de Verne (ND 101: 93-122).

Todo ello lleva a entender que *Nueva Dimensión* no sólo vuelve a la consideración originaria que de ella tenían sus responsables, sino que, tras los años ya de experiencia, la larga trayectoria que llevaba la revista (ya casi un decenio), y la labor editorial realizada

conllevarán que en esta nueva etapa *Nueva Dimensión* presente el momento más innovador y profesional de su historia. No obstante, a pesar de los esfuerzos y buenas intenciones del trío Santos-Vigil-Martínez, sobre la publicación se cernieron nuevas nubes negras que minaron fuerzas y esperanzas del trío editor, y que obligaron progresivamente a que la remodelaran, lo que llevará al nuevo formato que adquiere en la siguiente etapa, a partir del número 110, del que se hablará más adelante.

Tampoco acaban los problemas con la censura, la cual arremeterá con sus últimos coletazos, puesto que en una ocasión se vieron obligados a cambiar alguna de las historietas gráficas que pretendían incluir en la revista. Pero el mayor problema en esta cuestión lo explica Luis Vigil en el editorial del número 89, “¡Y luego dicen que la prensa está cara!”. Con la pretensión de diversificar el negocio y de recuperarse del revés económico más grave que sufren en estos años, deciden lanzar, en este ambiente de apertura, una nueva publicación, *Mandrágora*, que compaginaría artículos cortos e historietas eróticas (ND 88: 146-147), pero que finalmente tuvo que suspenderse ante la acusación que recibe el responsable económico de Dronte, Sebastián Martínez, de difusor de pornografía. El otro litigio judicial se abre contra Luis Vigil, acusado de apología del satanismo, con motivo de un artículo suyo en la revista de humor *Mata Ratos*, donde colaboraba.

Si por un lado pueda sorprender que a la altura de mayo de 1977 reciban por parte de la censura una denuncia sobre su labor como editores, hay que recordar que “a pesar de la aparente liberalización del régimen en la década de los sesenta, la censura no perdió un ápice de su eficacia, ni siquiera tras la muerte de Franco. Habría que esperar a la constitución de 1978 para que la censura fuera abolida” (Neuschäfer, 1991: 48). Aun así hay que resaltar que, al margen de esta mención, nada más vuelve a comentarse sobre el

asunto en las páginas de la revista, por lo que podría ser factible que no se hubiese celebrado el juicio ni hubiese habido sentencia. Lo que sí refleja este acontecimiento es el miedo latente que se tenía todavía a una posible vuelta del sistema franquista, por lo que, antes de enfrentarse directamente a las autoridades, optaron por dar marcha atrás al proyecto de *Mandrágora*.

No obstante, el revés más grave que sufrió en estos años la editorial Dronte, y que estuvo a punto de terminar con su existencia, se produjo justo antes de la aparición del número 87. El problema quedó plasmado en el alarmante editorial de dicho ejemplar, titulado directamente “Operación de salvamento”, firmado por sus tres responsables y que empieza del siguiente modo: “El día 25 de febrero de 1977 quedará señalado como el más negro de la historia de *Nueva Dimensión*: es el día en que estuvo a punto de dejar de existir esta revista” (ND 87: 4).

Ese día les llegó la noticia de que Ismael Barcelon Maicas, propietario de la distribuidora Disedit, que se iba a encargar de la distribución de la revista, se había fugado con el dinero de la empresa conseguido de los anticipos que habían dado varias editoriales pequeñas, entre las cuales estaba Dronte. Disedit, en quiebra, tuvo que cerrar y repentinamente los responsables de *Nueva Dimensión* se vieron sin posibilidad de llevar al mercado sus productos, sin el valor de las Letras aceptadas por la distribuidora y sin efectivo para cubrir el impago.

El haber estado durante diez años trabajando casi exclusivamente en esta revista, apenas cubriendo costos, ha impedido que acumulásemos ningún tipo de «fortuna» personal. De hecho, los componentes de este equipo editorial siempre hemos estado viviendo al día y gracias a trabajos marginales que hacíamos para otras empresas, como muchos sabrán. Por

ello, no podemos subvencionar personalmente la cantidad que haría falta para acabar de superar el bache (ND 87: 5).

Para seguir adelante, primero se decantaron por solicitar préstamos al Banco Central y a amigos cercanos, pero después optaron también por una operación de salvamento, objetivo principal del editorial. Dicha operación consistió en la venta, al precio especial de quinientas pesetas, de los quinientos ejemplares de cada uno de los dos números extra llegados desde la filial argentina: el extra número 11, *Ojo en el cielo* (*Eye in the Sky*, 1957), de Philip K. Dick, y el extra número 12, *Tropas del espacio* (*Starship Troopers*, 1959), de Robert A. Heinlein. Con ello, y gracias a la distribución por correo, calcularon ingresar medio millón de pesetas, dinero con el que superar el trance por el que pasaban, aunque también aprovechan para recordar a los lectores y aficionados la existencia aún de ejemplares atrasados de la revista y de otras publicaciones de Dronte, como la *Serie de Arte de Nueva Dimensión*, libro que contenía una selección de las mejores ilustraciones aparecidas en la revista.

Desde el editorial del número 87 ya vaticinan que con el éxito de la operación se podría garantizar la supervivencia de la revista, la cual aún gozó de unos pocos años más de vida, dado que, como predijeron, la respuesta de los lectores fue inmediata. Durante casi todos los números que restan a esta época se van sucediendo la publicación de algunas de las muchas cartas de apoyo que recibieron en la sede de Dronte en la plaza de la Merced en Barcelona. Algunos de los lectores no sólo se contentaron con la adquisición de los dos números extras mencionados, sino que decidieron suscribirse a la revista, o incluso donaron desinteresadamente dinero, con cantidades que oscilaban entre mil y

cinco mil pesetas<sup>79</sup>. Muchas de sus cartas de apoyo son frecuentes en la sección «Se escribe», especialmente las aparecidas en el número 96, de diciembre de 1977.

Al margen del peligro de desaparición que amenazó a la revista, el mayor golpe fue psicológico y recayó sobre sus responsables. Tras diez años en el negocio, lidiando contra viento y marea, sorteando de mejor o peor forma las numerosas dificultades que iban surgiendo en el camino, los ánimos de los editores empezaron a decaer. A diferencia del editorial del número cincuenta, donde todo fueron celebraciones, el número cien, firmado por Domingo Santos, está dominado por un fuerte pesimismo.

Con el título de “¿Celebrando? El centenario”, Santos recalca cómo *Nueva Dimensión* ha llegado renqueante al centenar de números, y cómo para este ejemplar, a diferencia del número cincuenta (*A vuestros cuerpos dispersos*, de Philip José Farmer) y del setenta y cinco (el ensayo de Lundwall), el número cien no destaca como ejemplar diferente o especial, y se compondrá por una nueva entrega de cuentos, quizás un poco más sobresalientes a los aparecidos en los números anteriores, alcanzando una mayor extensión y, por ende, mayor precio, doscientas cincuenta pesetas frente a las doscientas que constaba un número normal.

Santos recuerda a los lectores que ellos no son editores, sino aficionados entusiastas, los cuales en diez años han ido adquiriendo otros compromisos vitales como el matrimonio o la paternidad, así como diferentes trabajos, porque la revista no les da para vivir. En este sentido, en respuesta a la carta de un aficionado, el triunvirato desveló su principal trabajo en ese momento: Sebastián Martínez trabajaba en el departamento de producción del grupo Zeta; Domingo Santos como subdirector en una sucursal de la Caja

---

<sup>79</sup> Habría que recordar que a esta altura el precio de suscripción de *Nueva Dimensión* por seis números era de ochocientas pesetas, y por doce de mil quinientas, mientras que un ejemplar en el kiosco costaba doscientas pesetas.

de Ahorros y Monte de Piedad; y Luis Vigil trabajaba en la revista *Interviú* de la editorial Zeta (ND 98: 150). Por tanto, *Nueva Dimensión* la hacían a trompicones, en sus ratos libres, lo que fue menguando su disponibilidad y ganas para dedicarse al trabajo que requería la revista, labor que cumplían en intensas jornadas durante los fines de semana, sin que nadie se hubiera ofrecido a reemplazarles en la tarea.

Un mal día reunimos un poco de dinero, no mucho, y toneladas de valor, y nos lanzamos a la aventura de editar *Nueva Dimensión* como si fuera una revista profesional. Hemos recibido alabanzas por ello, premios nacionales e internacionales, grandes cantidades de apoyo moral... [pero] nos hemos pasado diez años llorando. Ustedes bien lo saben. Y sin embargo, hemos seguido. [...] Ningún editor en sus cabales mantendría diez años una revista que no da ni un duro, y que cuando parece que sí lo empieza a dar va y se lo roba algún desaprensivo” (ND 100: 5-6).

Por esa razón, cercano el número cien, los tres responsables, abatidos, se reunieron y discutieron sobre si continuar con la revista. Finalmente optaron por aguantar, en primer lugar, por obligación para con los lectores y como mínimo hasta el número 100, y también porque en su fuero interno les dolía matar la revista. Sin embargo, Santos advierte que seguirán ofreciendo nuevos números de *Nueva Dimensión*, aunque las ventas hayan bajado (fenómeno general de la letra impresa en aquel momento), aunque el precio del papel hubiera subido mucho e hicieran lo imposible para que no subiese nuevamente el precio de la revista (ahora de 200 pesetas), y aunque el reciente *boom* de la ciencia ficción en España hubiese provocado la subida de los derechos de autor.

No obstante, los últimos números de la etapa, hasta que Domingo Santos se hizo

cargo personalmente de la dirección de la revista, reflejan cómo Luis Vigil y Sebastián Martínez fueron desentendiéndose de *Nueva Dimensión*, cansados de lidiar contra los numerosos reveses que había sufrido durante su existencia la editorial. En ese periodo, la revista salió al mercado gracias al trabajo de dos colaboradores y compañeros, Agustín Jaureguizar y Carlos Saiz Cidoncha.

Otras consecuencias apreciables del gran revés económico sufrido a raíz de la estafa de Disidet se observa en nuevas irregularidades en la periodicidad de la revista, que en algún caso se vuelve bimensual, como el número 97, de enero-febrero de 1978. También a causa de las subidas del papel, tras varias discusiones entre los responsables, se opta por volver a subir el precio de suscripción, como se ve en el aviso a los lectores aparecido en el número 107, de diciembre de 1978, según el cual el coste para seis números pasaba a 1000 pesetas y el de 12 números a 2000 pesetas, tarifas que se aplicarían ya al año siguiente, en 1979.

Finalmente, habría que apuntar que durante esta etapa se producen varios cambios en el cuadro técnico de la revista, principalmente entre los colaboradores, lo que plantea un reemplazo de las personas que trabajaban junto al trío editor. De los colaboradores del número 75, el Dr. Alfonso Álvarez Villar, Luis Eduardo Aute, Carlos Buiza, Carlo Frabetti, Alfonso Figueras, Antonio Martín y Jaime Rosal del Castillo, al finalizar la época sólo quedan Carlo Frabetti, Antonio Martín y Jaime Rosal. Los nuevos nombres que van apareciendo son Jorge Aspa, a partir del número 101, Juan José Fernández, a partir del 79, y Augusto Uribe, que al principio aparecía con su verdadero nombre, Agustín Jaureguizar, pero que ya se lo cambian por su seudónimo en el número 99. La otra modificación importante es que, en el número 86, desaparece José M. Armengou como director periodista, sustituido por Fernando Mir Candela. Menor cambio se aprecia

en los corresponsales, a los que se añade a Sam J. Lundwall (Suecia), se retira a Mario B. Bosnyak (Alemania Federal), y oscila el cargo en Argentina, que al comienzo eran Andrés Balla y Héctor R. Pessina y luego la labor la realiza Daniel Luján Heredia.

Por otra parte, la publicidad en la tercera etapa de *Nueva Dimensión* vuelve, como sucedía en la primera, a volcarse principalmente en anuncios de los propios productos de la editorial Dronte, derivados muchas veces de la propia revista, como la mencionada colección de libros, la *Serie de arte*, o el volumen de *Antares*, una antología de historietas gráficas y relatos de ciencia ficción y fantasía, o la reimpresión de los dos primeros números de la revista. Al margen de los productos de Dronte, ocasionalmente se publicita alguna librería, como el caso de la tienda de cómics Zap 275 (ND 77: 83), alguna otra publicación como *Vudú*, revista insólita del terror y la fantasía (ND 77: 77), o el *fanzine* *Zikkurath* (ND 88: 13), que dirigía Fernando Pérez Fuenteamor, y especialmente la colección de libros de ciencia ficción de la editorial Martínez Roca, *Super Ficción*.

Además, permanecen las ilustraciones que reclaman al lector que se suscriba, que en estos números adquirirán mayor agresividad, pues jugarán con desnudos o juegos semánticos en relación a cuestiones sexuales para llamar la atención del público. Además, para facilitar las cosas al lector, se incluye un catálogo de los números de la revista que tienen en *stock*, y diversos avisos que remiten a las páginas finales donde ahora se sitúa la ficha de suscripción y de solicitud de ejemplares atrasados, así como de los demás productos de Dronte.



#### 4.4.1. Los editoriales.

Los editoriales de esta época viene marcados por dos etapas distintas, la primera donde domina la firma de Luis Vigil, y la segunda donde el predominio pertenece a un nuevo colaborador de *Nueva Dimensión*, el bibliófilo Agustín Jaureguizar, que firmaba como Augusto Uribe. Éste último ya había realizado una primera aparición en la revista con su verdadero nombre en el número 73, de enero de 1975, con unas “Notas bibliográficas” (ND 73: 133-137), donde puntualizaba y corregía datos sobre ediciones aparecidas en *Nueva Dimensión*. Pero en este momento, y a causa de ese desinterés de los tres editores por su criatura, la revista prácticamente salió adelante gracias a la labor de Jaureguizar y de otro aficionado ya citado, Carlos Saiz Cidoncha. Esta segunda etapa de los editoriales responde precisamente a dicha circunstancia.

La primera etapa, más extensa que la segunda, está principalmente caracterizada por un aprovechamiento creciente por parte de Vigil de esta sección para desligarse de la ciencia ficción y exponer preocupaciones personales sobre la realidad circundante, sobre todo, el ecologismo o problemas políticos derivados de la transición. A consecuencia de este hecho, llegarán a la redacción cartas de protesta por parte de los lectores, y alguno incluso anunciará el cese de su suscripción principalmente por esta causa. Tanto será así, que el propio Vigil optó por defenderse en el editorial del número 83, de noviembre de 1976, de las acusaciones de los lectores acerca de la politización y el pesimismo creciente de esta sección. Desde luego, esta característica se relaciona con el nuevo ambiente de cambio que se vivía en ese proceso de la transición hacia la democracia. Se trataba, en esencia, de reivindicar la libertad de expresión desde los editoriales de la revista, y, por extensión, oponerse al control de la censura al que habían estado sumidos durante la

época franquista.

No obstante, la percepción de los lectores es cierta y desde el número 88 al 98, donde todos los editoriales aparecen firmados por Luis Vigil, se aprecia una progresiva desvinculación de los temas fictocientíficos que tanto marcaban esta apertura de la revista: el caso de la manifestación antinuclear (ND 90: 4-7), el de la aceleración histórica a raíz de la velocidad a la que se sucedían los acontecimientos en España durante la transición (ND 93: 4-6), o el creciente militarismo y auge de dictaduras, especialmente en Latinoamérica, que relaciona con la visión orwelliana de la novela *1984* (1948) (ND 96: 4-6).

En algunas ocasiones esa desviación del tema central de la revista, la ciencia ficción y la fantasía, viene marcado por un hecho exterior, como sucedió con el número 94, donde, a causa de la bomba colocada el 20 de septiembre de 1977 en la sede de la redacción de la revista humorística *El Papis*, el triunvirato editor de *Nueva Dimensión*, igual que hicieron otras publicaciones barcelonesas, decide reproducir el editorial de dicha revista, y unirse así a la defensa de la libertad de expresión y al rechazo de la violencia.

Aun así, en algunos casos la exposición será tan personal que da la sensación de que Vigil se había quedado sin temas que tratar en el editorial, destinándolo a ideas personales, como en el número 92, “La era post-industrial” (4-6), donde expone su opinión de la era futura donde no habría industrial. Aquí, a partir de premisas presentes como la contaminación y el agotamiento de materias primas, predice un futuro para la humanidad donde, o bien ésta llega a su fin, o bien a una era sin desarrollo industrial marcada por el feudalismo, por lo que aprovecha para defender la posibilidad de pequeñas comunidades anarquistas autogestionadas, a las que se declara proclive. Otros casos

destacados serían el editorial titulado “Aquí no funciona nada” (ND 97: 4-7) donde expone problemáticas personales con motivo del alquiler de un piso al que quería mudarse, pero que por distintas causas no podía habitarlo aún, o el relativo a la supresión de la pena de muerte en España, “Lo difícil que es cambiar” (ND 98: 4-5), donde aprovecha para reflexionar sobre el sistema penal y el planteamiento del reo como víctima de la sociedad, verdadera culpable del delito.

De todos sus editoriales de este momento, el más impactante fue “Elogio del suicidio” (ND 95: 4-7), un emotivo editorial donde Vigil, marcado por el suicidio de un colega de profesión, expone una elucubración personal donde divide a la humanidad entre seres pensantes y no pensantes. Estos últimos no ven la realidad y son más felices. En cambio, los pensantes conocen la realidad y eso les lleva al cinismo y a la depresión. Así que a veces los pensantes envidian a los no pensantes. Por más que intenten huir del problema -la soledad- éste reaparece y el individuo asolado por ella se plantea la idea del suicidio. Con esta exposición le dedica este elogio al amigo periodista: “Ese día te llegó a ti, amigo al que está dedicada esta reflexión, y supongo que nos llegará a muchos. Tú nos has abierto la puerta” (ND 95: 7). Ante esta subjetiva visión de una muerte tan cercana que marcó al editor, muchos lectores, en cartas aparecidas en números posteriores, reaccionaron de forma negativa, y se generó la mayor controversia provocada por los editoriales de Vigil.

La otra etapa de los editoriales viene marcada por el predominio del bibliófilo Agustín Jaureguizar. Su firma bajo el seudónimo de Augusto Uribe acapara todos los editoriales de los últimos ejemplares de la tercera época de *Nueva Dimensión*, desde el 99 hasta el 107, con la excepción del número 100 que ya se ha indicado que aparece firmado por Domingo Santos, y el 101, firmado por José A. Villanueva Aranguren (presidente de

la Sociedad Española de Ciencia Ficción).

Los editoriales de Uribe vuelven a relacionarse totalmente con la ciencia ficción, empezando por el del número 102, que reproduce los datos de una encuesta norteamericana realizada a los aficionados. Además, en el correspondiente al número 103, se refleja el cambio de política editorial que da mayor cabida a relatos españoles en estos últimos números, y se advierte que este cambio subsistirá en siguientes ejemplares de *Nueva Dimensión*, marcando así un punto de conexión con la cuarta etapa de la publicación. No por ello deja Uribe de desvincularse de otras problemáticas, algunas de ella reflejadas ya antes por Vigil, y que preocupaban a muchos lectores del género en el momento. Por ejemplo, la ecología, que centra el editorial del número 104, surgido a partir de la visita a España del célebre ecologista Edward Goldsmith.

Entre esta etapa de Uribe y la de Vigil las diferencias más apreciables vienen marcadas por el estilo. Mientras Vigil mantenía en sus editoriales un registro coloquial, cercano y campechano, lleno de oraciones exclamativas o preguntas indirectas, los editoriales de Uribe mantienen un tono serio y solemne, un registro mucho más elevado que en ocasiones oscurece la exposición del tema en cuestión. Aunque bien es verdad que con Uribe se vuelve más a las preocupaciones propias de *Nueva Dimensión* desde sus orígenes, con lo que ofrece a la revista un nuevo estímulo para continuar, dados los bajos ánimos que tenía por esta altura el trío editor, cansado ya de lidiar contra los numerosos problemas económicos que habían ido asediando a Dronte desde su creación.

#### 4.4.2. La sección «Hoy».

Con el manifiesto de 1968 y la vuelta a la concepción de revista-revista, aumenta la frecuencia de las famosas páginas verdes de *Nueva Dimensión*, que tan del gusto eran para los aficionados de la época. Así, en la presente etapa la sección «Hoy» recupera el esplendor de sus comienzos, volviendo incluso, momentáneamente, a ser verdes sus hojas. Pero, al margen de su presentación, en sus tres secciones aparecerán numerosos artículos relevantes, noticias de interés para el lector de ciencia ficción del momento, que podía conocer muchas novedades en el género en distintos soportes (libros, cine, arte...), y las cartas de los lectores, donde podían verter sus opiniones acerca de la revista, opiniones que siempre fueron una fuente de información para que los editores orientaran los contenidos de los distintos números de *Nueva Dimensión*.

La primera de estas secciones, «Se Piensa», traerá muchos artículos polémicos que muevan a la discusión, o que contengan información relevante sobre el género. Aquí el contenido será muy variado, pues se hallan entrevistas a autores relevantes, como a Ursula Le Guin (ND 89: 135-139), o autobiografías, como la de Robert Silverberg, dividida en dos números a causa de su extensión (ND 91: 129-146; ND 92: 129-139), o a un escritor hablando de alguna de sus obras, como con Norman Spinrad (ND 76: 143-148).

Otros casos son los tratamientos críticos del género, muchos de los cuales se centran en alguna particularidad del mismo y ofrecen siempre mucha información. Varios están firmados por reputados conocedores de la historia de la ciencia ficción, como Sam Moskowitz, de quien se puede resaltar su artículo “Cuando gobiernan las mujeres” (ND

77: 129-143), donde repasa todas las obras que conoce en las que se haga referencia a sociedades matriarcales. El otro caso son los artículos de Isaac Asimov, como “La máquina perfecta” (ND 79: 129-136), “El lado serio de la ciencia ficción” (ND 87: 129-135) o “El final, a menos que...” (ND 94: 129-136)<sup>80</sup>. Aun así, entre los temas, el más tratado es el papel de las mujeres dentro del género, con artículos generales, como el de Marion Lindwood y Terry Goddard (ND 87: 137-142), o firmados por las mismas escritoras, como el de Marion Zimmer Bradley (ND 92: 139-148).

También se encuentran en esta tercera etapa de *Nueva Dimensión* artículos interesantes de teorización del género, como el de Peter S. Prescott, “Ciencia ficción: ¿La gran evasión?” (ND 87: 135-146). En ocasiones las reflexiones que ocupan la sección «Se Piensa» vienen firmadas por españoles, como “Las máquinas inteligentes de la SF” (ND 90: 136-145), de Jesús Gómez García, donde clasifica los diferentes tipos de robots, o el ensayo de Mariano Antolín Rato, “Ficción especulativa y realismo psicodélico” (ND 86: 135-144), que había aparecido originariamente en *Papeles de Sons Armadans*, número 244, y en el que se defienden los cambios sufridos por el género gracias a los autores de la Nueva Ola, así como su relación con nuevas realidades como el rock o las drogas, que les llevaban a la experimentación literaria que abrió caminos en el género.

Desde luego, la tarea principal de la sección «Hoy» era mantener al lector informado de los sucesos principales acaecidos en el *fandom* a nivel mundial, lo que llevó a los responsables de *Nueva Dimensión*, en la medida de sus posibilidades, a relacionarse con del mundillo internacional de los aficionados. Por eso, durante esta etapa continuarán asistiendo a convenciones, especialmente a las dos europeas, la Polskicon 76, celebrada en Poznan, Polonia, bajo el control de las autoridades soviéticas (ND 83: 129-141), a la

---

<sup>80</sup> Algunos de estos artículos aparecerían después refundidos en la compilación de ensayos sobre el género que realizó su autor: *Sobre la ciencia ficción* (1981).

cual tildaron de excesiva oficialidad y frialdad, y la de Bruselas de 1978, que criticaron por la desorganización e improvisación, problemas derivados de su veloz organización prácticamente a cargo de un sólo aficionado, Bernard Goorden, y cuyas crónicas se retrasaron hasta 1979 (ND 109: 131-148).

El cine continúa ocupando muchas veces parte de esta sección, con las crónicas de los festivales centrados en estos géneros cinematográficos, como el de Sitges (ND 84: 133-137), el de Cannes (ND 84: 129-132) o el de Trieste (ND 78: 129-132), aunque en algunos casos los responsables de la revista no pueden acudir en persona y la crónica proviene de segunda mano. Por otra parte, también hay reflexiones de perspectiva diacrónica del cine, como la que realiza Carlo Frabetti, “El fraude (ideológico) de la antiutopía cinematográfica” (ND 80: 129-132), o críticas cinematográficas, como la de Carlos Saiz Cidoncha, que agrupa varias películas (ND 100: 165-168). En esta época hay que destacar que la revista se hace eco del fenómeno provocado por la película *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), de George Lucas, con la publicación de artículos como “Las guerras estelares” (ND 94: 144-153), aparecido con anterioridad a su proyección en las salas españolas, o el artículo de Bassas Bas, de idéntico título a la película y aparecido ya con el creciente éxito en nuestro país de dicho filme (ND 101: 146-150).

La otra preocupación son las novedades editoriales en el mercado español, que en estos momentos vivía un auge, por lo que los diferentes responsables de cubrir este objetivo muchas veces se veían desbordados por la cantidad de libros que debían presentar al lector de *Nueva Dimensión* en tan poco espacio, además del hecho de que muchas editoriales no enviaban ejemplares a la revista para que fuesen reseñados. Al principio se encargó de esta tarea Jaime Rosal (ND 80: 133-137; ND 85: 138-142; ND 95:137-142), pero luego se compusieron con reseñas tomadas de varios medios (ND 98:

140-143; ND 102: 145; ND 104: 134-140; ND 107: 137-141). De estas reseñas de libros también se desprende el éxito que algunas obras fueron adquiriendo en esta época, creando sus grupos de aficionados, como el caso ya tratado de H. P. Lovecraft, pero ahora el asunto más llamativo fue el de Tolkien con *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, 1954), que tendrá también su reflexión dentro de las páginas de *Nueva Dimensión* (ND 97: 129-144), incluso antes de su publicación en España.

La segunda sección dentro de «Hoy» es «Se Dice», que en esta etapa trae nuevas como la de los ganadores del premio Nebula (ND 94), o sobre proyectos cinematográficos, como el comienzo del rodaje de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) (ND 78: 153), o curiosidades como la existencia de un *fanzine* en bable, *Entanu Galácticu* (ND 103: 148). Además, se observan noticias interesantes, que reflejan, por ejemplo, la proyección internacional de *Nueva Dimensión*, conseguida por la labor de sus responsables, que lleva a la dedicación de un monográfico sobre ciencia ficción española en la revista húngara *Galaktika*, como se anuncia en el número 80. Por otro lado, gracias a esta sección, también se puede determinar ya el abandono de la ciencia ficción del escritor Juan G. Atienza, pues en el número 83 se anuncia su obra teatral *Crónica sin tiempo del rey conquistador* (1976).

Finalmente, y por orden de aparición en la revista, está la sección «Se Escribe», que se componía por las cartas enviadas a la redacción de *Nueva Dimensión*, donde muchos aficionados exponen sus impresiones personales sobre los últimos números, indicando qué partes han sido más de su agrado, información siempre valiosa para los editores, pues después la tenían en cuenta para seleccionar el contenido con el que confeccionar los futuros números.

Principalmente sirven para poner en contacto a aficionados, pues muchos intentan



vender, cambiar o comprar material, dado el afán de coleccionista que suele tener el perfil común del lector de ciencia ficción. No obstante, en otros casos el motivo tendrá mayor importancia, como la carta del profesor Dirk W. Mosig, fundador del Miskatonic Literary Circle, grupo de aficionados de Lovecraft, en el número 79, buscando interesados en la obra del escritor de Providence en España. En otras ocasiones algunos lectores declaran su intención de realizar una participación más activa en la revista y el *fandom*, como declara Bernardo Revuelta en el número 91. En otros momentos también sirve para notificación de avisos relevantes para la comunidad fictocientífica, como hace José A. Villanueva, presidente de la Sociedad Española de Ciencia Ficción (SECF), en el número 98, al difundir una nota interna de la sociedad donde se informa de que, para ahorrar costes, se traslada la sede a la casa de uno de sus socios, y se anuncia también la intención de organizar la Hispacon del año 1978.

De esta parte destaca sobre todo la intención de constituir una plataforma para generar polémicas e intercambio de opiniones entre los lectores sobre el género, sobre autores o sobre la propia revista. En esta etapa la polémica más relevante gira en torno a la consideración de los límites genéricos de la ciencia ficción, y está encabezada por Domingo Santos y Jaime Rosal, una discusión personal de la que ambos decidieron hacer partícipes a los lectores a lo largo de varias cartas y que parte del número 83, con la respuesta de Rosal en el número 85, y la participación posterior de otros aficionados, como Miguel Ángel García Barrial en el número 89.

Otras polémicas se centran en opiniones sobre escritores, como es el caso del siempre controvertido Robert Heinlein, cuya personalidad ya ocupó discusiones en la etapa anterior de la revista, las cuales continuarán todavía. Prueba de ello es la carta de César Mallorquí en el número 76, que constituye más bien un artículo sobre este escritor

estadounidense. Otro ejemplo sería Frank Herbert, autor de *Dune* (1965), sobre el que opina Jesús Gómez García en una carta aparecida en el número 77. No obstante, quien más controversia crea en este periodo es Carlo Frabetti, especialmente por las opiniones vertidas en sus artículos publicados en *Nueva Dimensión*.

Igualmente, se puede apreciar en el «Se Escribe» de la tercera etapa de *Nueva Dimensión*, por un lado, que el aumento en la aparición de las páginas verdes se ve correspondido con una participación cada vez mayor de los aficionados en la sección, con alguna excepción, como la ausencia de epístolas en los números 96 y el 97, y por otro, cierta reducción en el retraso que se percibe en la publicación de las cartas, especialmente las que traen opiniones sobre los últimos números, que tratan, como mínimo, de hasta cinco ejemplares anteriores.

Desde luego, debe recordarse que gracias a esta sección muchos nuevos aficionados se irán aglutinando dentro del *fandom* español, y algunos de ellos tendrán un papel destacado dentro de la historia de la ciencia ficción en España. En este sentido, empiezan a verse firmas que adquirirían relevancia en el futuro, bien como editores, Miquel Barceló (ND 85) o Juan José Aroz (ND 104), bien como escritores, Juan Carlos Planells (ND 102) o Javier Redal (ND 99). Éste último también colaborará con artículos, como la reseña de la novela de Asimov *El fin de la eternidad* (*The End of Eternity*, 1955) (ND 99: 137-141), o la crítica cinematográfica a *La carrera de la muerte del año 2000* (*Death Race 2000*, 1975), del director Paul Bartel (ND 105: 138-140).

#### 4.4.2.1. La Hispacon'76: una convención silenciada.

En el análisis del número 65, donde aparecen las crónicas de la Hispacon'75 y se

publican los relatos premiados en dicha convención, se indicó cómo, a causa del artículo que firma el colaborador Jaime Rosal, se desató una discusión entre el organizador Carlos Saiz Cidoncha, el aficionado José A. Villanueva Aranguren y el propio Rosal. Dada la controversia generada, para la siguiente Hispacon, relativa al año 1976, que se iba a celebrar en Barcelona, y en cuyo comité organizador estaba el propio Rosal, éste termina por presentar su dimisión y la futura ubicación para la reunión de aficionados retorna a la capital.

Finalmente, se celebró una Hispacon'76 en Madrid, y se da el caso de que no haya mención alguna en las páginas de *Nueva Dimensión* sobre ella: ni crónicas, tanto de colaboradores como de organizadores, ni cartas de aficionados. Solamente se menciona su preparación, especificando las fechas y el nombre del organizador, Miguel Ángel Arenas (ND 80: 135; ND 81: 36). Desde luego, esta circunstancia llama la atención, pues para el triunvirato siempre hubo una preocupación por convertirse en la voz y el foro de discusión que aunara a los aficionados, y entre otras tareas, se encargaron de personarse en la mayor cantidad de celebraciones y reuniones en torno al género. La ausencia de referencias a esta convención plantea un nuevo enigma en torno a la revista. Es verdad que durante estos años la iniciativa del *fandom* traslada su centro a Madrid, especialmente en torno al club CCC y la después Sociedad Española de Ciencia Ficción (SECF), lo que genera una controversia entre Barcelona y la capital. Sin embargo, ello no evitaba que desde *Nueva Dimensión* se cubrieran los actos, como sucedió con la Hispacon'75 y también con la de 1978<sup>81</sup>, cuya crónica y futura discusión aparecen en los números 110 y 113, de marzo y junio de 1979 respectivamente.

Según una crónica de Agustín Jaureguizar sobre las primeras convenciones, tras la

---

81 En el año 1977 no se celebró ninguna convención nacional de aficionados.

dimisión del comité organizador para la Hispacon'76, en Madrid también surgía un cambio. Dado que el club CCC propugnaba porque la tertulia de ciencia ficción que se celebraba semanalmente en sus instalaciones cediese su autonomía para integrarse en la asociación, sus tertulianos decidieron desvincularse y formar la SECF, cuyo primer presidente fue José Antonio Villanueva Aranguren y cuyo domicilio se localizó inicialmente en la calle Arniches nº3, en Madrid. La nueva sociedad adquirió la responsabilidad de organizar la convención, que finalmente se ofició entre el 30 de octubre y el 1 de noviembre de 1976, y sobre la misma se editó un *combozine* de 36 páginas donde se contabilizó una asistencia de 42 personas y en la que no se otorgaron galardones literarios. Ahora bien, acerca de la ausencia de una crónica sobre el acto en *Nueva Dimensión*, aclara Jaureguizar:

No se le puede echar toda la culpa a la revista; es cierto que ellos no mandaron a nadie, aunque seguramente tampoco nosotros les enviamos ninguna crónica. Yo podía haberlo hecho, ya que era colaborador de la publicación, pero estuve fuera del circuito, primero en Estados Unidos y después en el quirófano, por una intervención seria en un ojo (Jaureguizar, 1997: 26).

En ese aspecto, se puede constatar que tras la polémica suscitada por las crónicas, especialmente la de Jaime Rosal, en el número 65, la revista mostró cierto desinterés respecto a la celebración de la Hispacon'76, desinterés que corroboraron sus asistentes y organizadores que tampoco se molestaron en difundir las conclusiones del acto en la por entonces principal revista de ciencia ficción que se publicaba en España.

#### 4.4.3. El número 75: El ensayo de Sam J. Lundwall.

El número 75 con el que se abre esta tercera etapa de la revista consiste en un monográfico de un ensayo sobre el género: *Historia de la ciencia ficción* (en su origen *Science fiction Fran begynnelsen till vara dagar*) del escritor y aficionado sueco Sam J. Lundwall. Aunque aparecido en 1969, por encargo de los directivos de Radio Suecia, donde trabajaba Lundwall realizando programas de ciencia ficción, la presente edición proviene de la traducción que su propio autor realizó al inglés en 1971 por petición de Donald Wollheim, quien la prologa. Por tanto, estamos ante un ensayo reciente en el tiempo, aunque realizado por un aficionado con gran conocimiento del género, sin pretensiones academicistas ni formación como crítico literario.

Resulta llamativa la elección de esta obra, puesto que ya había en español otros estudios mucho más profundos y técnicos sobre la ciencia ficción. Entre otras obras anteriormente disponibles en el mercado español y previamente citadas en esta investigación se pueden mencionar la obra de Kingsley Amis, *El universo de ciencia ficción*, traducido al español en 1966, la del italiano Franco Ferrini, *Qué es verdaderamente la ciencia ficción*, traducida en 1971, o los dos ensayos españoles, *La ciencia ficción*, de Juan José Plans, y *La novela de ciencia ficción*, del hispanista Juan Ignacio Ferreras.

La razón, obviamente, estribaba en el deseo de Santos, Vigil y Martínez de ofrecer al público obras inexistentes en el mercado español, en la capacidad pedagógica del ensayo de Lundwall, y en la posesión de un estilo apropiado para cualquier aficionado del género. Además, es probable que los responsables de *Nueva Dimensión* desconociesen

otros estudios más académicos e interesantes de ciencia ficción o que dichas investigaciones no se amoldasen a los límites de la revista, como el ensayo *Billion Year Spree*, de Brian W. Aldiss.

No obstante, la elección puede parecer más sensata si se tiene en cuenta que el autor, Sam J. Lundwall, destacó no sólo por su intensa labor dentro del *fandom* sueco, sino por su personalidad polifacética como escritor, traductor, editor, presentador y cantante, por su dominio del inglés, por su profundo conocimiento de la ciencia ficción, y, finalmente, por sus relaciones dentro del *fandom* internacional, donde llegó a ser una figura destacada. Por otra parte, tal fue el éxito del presente libro que su autor acometió en años sucesivos otro tipo de ensayos sobre ciencia ficción.

Para esta obra, Lundwall se decanta por una exposición temática en capítulos: utopías, fantasía, lo desconocido (especulaciones), y finalmente la mujer, el robot y el alienígena. Esta visión la completa después, por un lado, con las incursiones del género en la literatura de masas, es decir, su presencia en otros medios de comunicación más masivos que la literatura, como el cómic, la televisión y el cine. También añade un capítulo dedicado al mundo de los aficionados y de las convenciones y otro, muy detallado, centrado en la historia de las revistas. Aquí su repaso comienza con publicaciones científicas europeas y se detiene también en revistas posteriores de otras nacionalidades que no sean la estadounidense, como las británicas, en especial *New Worlds*, la sueca *Jules Verne Magasinet* (de la que el propio Lundwall fue editor), o las alemanas, como *Utopia Magazine*, e incluso con una mención a la española *Nueva Dimensión*.

Lo que más llama la atención en la obra eran las concepciones que del género se tenían en el momento, opiniones algunas de las cuales también se apreciaban en el mundo

de los aficionados en España, como se puede entrever en los juicios vertidos en la Hispacon'75 (ND 65: 82-96). Entre este tipo de ideas, se consideraban como vertientes dentro del género tanto obras perteneciente a lo fantástico, como otras insertas en lo maravilloso, por ejemplo, las de Espada y Brujería, las cuales además también relaciona el autor con las novelas de *space-opera*<sup>82</sup>. Esta consideración da muestra de la evolución sufrida en el mundo académico por los estudios de los géneros proyectivos, que en esa época empezaban a despegar en las universidades estadounidenses, y en especial si se compara con estudios más recientes como *The Routledge Concise History of Science Fiction* (2011), de Mark Bould y Sherryl Vint. Tampoco evita Lundwall en su ensayo reflejar discusiones habituales en el momento, como la consideración o no de Bradbury como autor de ciencia ficción, la inclusión o no como parte del género de todas las obras que en esta investigación se consideraron como proto-ciencia ficción, o la división de opiniones de los aficionados sobre las obras vanguardistas de la Nueva Ola.

En este sentido, el libro posee un valor histórico más que académico al reflejar un estadio dentro de la cambiante concepción que del género se ha ido teniendo dentro del *fandom* internacional. En concreto, la consideración de la ciencia ficción que defiende Lundwall se sustenta sobre la idea de una literatura de ideas, con capacidad reflexiva, aunque muy tendente al conservadurismo -en especial respecto al tratamiento de la sexualidad y del papel de la mujer- y a demostrar principios humanitarios y progresistas, pero que principalmente lleva al lector a la reflexión y a plantear alternativas al mundo conocido.

Por otra parte, muchos de los juicios de Lundwall resultan subjetivos y en

---

82 Este tipo de confusiones se han seguido perpetuando hasta nuestros días, especialmente en algunos estudios de aficionados. Un ejemplo claro de esta confusión se encuentra en el actualmente catedrático en Ingeniería Informática Miquel Barceló (2008: 37-41).

numerosas ocasiones alterna la crítica y el elogio, con la intención de mostrar cierta imparcialidad. A pesar de eso, es obvio que se decantaba por la ciencia ficción de la Época Dorada, con menosprecio a la Nueva Ola, a la cual tilda de pesimista y agorera. Por otro lado, algunos de sus juicios y resúmenes de tramas son equivocados, como sucede, por ejemplo, con la sinopsis que realiza de *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, 1954), de Tolkien, lo que demuestra que en gran parte los ejemplos citados en el ensayo los propone según los recuerda, o que se base en referencias indirectas y sin contrastar, aspecto negativo de esta obra. Así, en opinión de Julián Díez:

El repaso algo errático que hace Lundwall de todo el género fantástico oculta en el fondo una intencionalidad doble: un panegírico hacia la ciencia ficción de valores literarios más sólidos y un duro ataque para lo que considera formas impuras, incluyendo la fantasía heroica, dentro de la que se permite colocar al *space opera*. El libro está lleno de juicios igualmente provocadores e interesantes, además de datos que pueden resultar útiles para cualquier lector y numerosas anécdotas jugosas (Díez, 1997).

Aun así, además de ese carácter histórico indicado, el ensayo de Lundwall constituirá un intento más en ese afán de difusión de la ciencia ficción que mantenían los responsables de *Nueva Dimensión*, y se vendría a unir a esa atmósfera de ensayos, ya sean escritos por críticos literarios o por aficionados, ya sean nacionales o extranjeros, que se fueron publicando durante esos años en España, donde el género vivía una nueva época de auge en su historia de subidas y bajadas, tal y como concluyó Carlos Saiz Cidoncha, en el exhaustivo análisis de su tesis (1988: 504).



#### 4.4.4. Relatos escritos originariamente en español.

Con las renovadas fuerzas que encuentran los editores para afrontar la nueva etapa de *Nueva Dimensión*, se pretende, entre los objetivos de esa vuelta a la concepción que de la revista tuvieron en su creación en 1968, impulsar nuevamente la cantera española, y los primeros números traen varios originales españoles, como los dos casos citados arriba: “Una epopeya clásica” (ND 76: 97-104), de Jaime Rosal, y “El manuscrito del dr. Varela” (ND 79: 100-107), de José María Montells. También este primer año aparecerá la última de las secciones experimentales dirigidas por Frabetti, que venían siendo frecuentes en la etapa anterior, pero que posteriormente, en la cuarta etapa vital de la revista, pasará a llamarse «La cantera hispánica», la cual aparecerá en dos ocasiones y cuya composición recayó en Augusto Uribe (ND 116: 32).

Por otra parte, en ese mismo año organizan desde la revista un certamen literario, auspiciado con una dotación económica de 25.000 pesetas para el ganador, y que tuvo gran éxito, aunque finalmente sólo se publicarían los relatos ganadores a comienzos de 1977, en el número 86. Sin duda, estos relatos supondrán el máximo logro literario alcanzado por la producción nacional durante esta tercera etapa de *Nueva Dimensión*.

Sin embargo, después del certamen literario, al margen de la publicación de los premiados, se percibe un fuerte descenso de originales españoles, puesto que durante todos los números de 1977, los únicos autores españoles que aportan nuevas creaciones serán Eduardo Murillo, con “Informe confidencial sobre los últimos disturbios” (ND 90: 15-18), y Carlo Frabetti, con “La magia más poderosa” (ND 95: 78-82).

Por suerte, esta tendencia cambia superado el número 100 y los relatos españoles

tendrán cabida en la revista de forma más continuada. Este aumento se debe al periodo en que Jaureguizar y Saiz Cidoncha se ocuparon de sacar adelante la revista y pusieron orden entre las pilas de manuscritos que se agolpaban caóticamente por la redacción. Por ello, muchos de los originales, tal y como explica Augusto Uribe en el editorial del número 103, “Una ojeada a la SF nuestra”, eran manuscritos que llevaban un tiempo guardados en carpetas en la sede de la redacción de la revista y a los que ahora dan luz verde para su publicación: “Guardián de los hombres” (ND 101: 7-9), de Alberto Solé; “La última noche” (ND 101: 10-14), de Santiago Marchese Flórez; “Top Secret (The Gordon Affair)” (ND 101: 21-28), de Carlos Saiz Cidoncha; “Dos mundos” (ND 102: 67-91), de Ignacio Romeo; “El trabajo” (ND 103: 15-21), de Luis Reyes, etc.

En la pretensión de potenciar también la comunicación con los países hispanohablantes de allende el Atlántico, algunos de esos cuentos pertenecieron a escritores hispanoamericanos, como el de la argentina Norma Viti, “Los contribuyentes” (ND 103: 32-39), quien ya había aparecido anteriormente en *Nueva Dimension* en una de las secciones experimentales (ND 56: 47-52), o “El lagarto rojo” (ND 101: 78-89), de la también argentina Magdalena Mouján Otaño, cuyo relato “Gu ta Gutarrak” (ND 114: 9-21) originó el secuestro de las autoridades del número 14 de *Nueva Dimensión* ya comentado.

#### 4.4.4.1. La última sección experimental.

En el número 83 Frabetti firma la última de sus secciones experimentales. Como se ha indicado, posteriormente la presencia de originales españoles o bien aparece dispersada entre los números de la revista, o bien, como sucede al final de la etapa, se

condensa en pequeños bloques de cuentos ultracortos muy cercanos al microrrelato, como sucede con “Seis cuentos cortos” (ND 104: 93-99). En esta última entrega de la sección experimental se contabilizan únicamente cuatro relatos: “El error” (ND 83: 23-24), escrito a dúo entre los jóvenes Alberto Solé y Miguel Ángel García; “Hijo del pueblo” (ND 83: 25-26), de M. Salvador Bermejo; “De flipurcios, nastis” (ND 83: 27-30), de Ignacio Romeo Pérez; y “Orgasmos” (ND 83: 31-32), de Víctor M. José Romero. En la introducción, Frabetti se queja alegando que...

... la mayoría de los pocos (cada vez menos) relatos que recibimos son auténticos borradores, en lo que salta a la vista que el autor no se ha molestado lo más mínimo en pulir el tema y exponerlo de forma significativa y coherente. Esto es tanto más lamentable en la medida en que bastantes relatos (o borradores) encierran ideas interesantes, que no pasan de vagas sugerencias por falta de un mínimo esfuerzo expresivo (ND 83: 22).

La afirmación de Frabetti se percibe claramente en el cuento de Solé y García, que contaban en ese momento con dieciocho y quince años respectivamente. “El error” plantea el tema del primer contacto, pero elaborado de forma esquemática, sin un desarrollo narrativo. Se compone por frases breves o muy breves, y ciertas preguntas indirectas que ayudan a progresar a la trama, la cual queda reducida a los elementos mínimos, como se percibe en la descripción del final de la civilización extraterrestre: “¿Y luego? Cataclismos. Los hielos bajando del norte... las ciudades, apagadas una a una. Los amigos, helados entre témpanos inmensos. ¿Y ella? Muerta, sonriendo desde una tumba de hielo. ¿Soluciones? Ninguna. En los últimos instantes un esfuerzo agónico” (ND 83: 23). La idea se vuelve tópica dentro del género: la limitación del conocimiento humano

provoca la pérdida de los beneficios que le hubiera conllevado el contacto con el otro.

En el segundo, según se advierte en la nota introductoria, “Hijo del pueblo” se relaciona con los mitos de Cthulhu, aunque en realidad está homenajeando -como se especifica en la dedicatoria inicial- a Zenna Henderson, escritora estadounidense de ciencia ficción y fantasía, famosa por su serie de historias sobre “El Pueblo”. En dicho ciclo se relata la historia de los supervivientes a una catástrofe en su mundo que se ocultan en la Tierra y reprimen sus poderes mentales para evitar ser perseguidos (Capanna, 1992: 114). El relato podría incluirse más bien dentro del género maravilloso, pues describe una realidad sumamente extrañada que no plantea una ruptura con la realidad ni genera desasosiego. En ella, los extraños sucesos descritos forman parte de la cotidianidad del personaje.

Por su parte, “De flipurcios, nstis” es la última entrega de Romeo Pérez<sup>83</sup> de su serie “El Sabio Loco de Majadahonda” aparecida en *Nueva Dimensión* (ND 44: 52-63), de marzo de 1973. En este caso se trata de otro primer contacto donde repiten personajes y escenario de ese Majadahonda ficticio que usa el autor para parodiar el género. A modo de sinopsis, descansando en el campo el farmacéutico, don Anselmo, el cura, don Pascual, y el médico, doctor Fulánez, aterriza una nave espacial de la que salen unos alienígenas con intención de parlamentar. Sin embargo, los terrícolas no entienden el lenguaje de los visitantes, y empiezan a emitir una serie de palabras inventadas que carecen de sentido. Paradójicamente, la verborrea sí es comprendida por los extraterrestres, quienes firman un acuerdo de hermanación con la Tierra, para regresar después a su vehículo espacial y a su planeta.

Además de la ironía y el absurdo de la fábula al enfrentar dos mundos opuestos en

---

<sup>83</sup> La obra de este autor, quien destacaría más por la serie apócrifa sobre el personaje de Robert E. Howard, Conan el bárbaro, ha quedado reunida en un volumen de 2007 editado por la AEFCFT.

un primer contacto degradado, el discurso también está plagado de humor, ya sea mediante comparaciones (“De la nave llegaban suaves ruidos, como los de una gallina clueca soliloqueando sobre la vanidades de este mundo”, -ND 83: 28-), la transcripción del lenguaje ilógico de los alienígenas, o mediante el extrañamiento al describir la anatomía de los visitantes (tentáculos supernumerarios, los ojos pedunculados), etc. Además, la voz narradora, como un desdoblamiento del propio escritor, adquiere un papel relevante en el relato pues prologa la historia, y presenta en ese punto la intención cómica del cuento, donde se destaca la incomprensión que puede producir el lenguaje, detalle sobre el que se erigirá el humor de ese primer contacto.

Finalmente, “Orgasmos”, de cuyo autor se informa que posee sólo dieciocho años, puede entenderse como un desvarío “surrealista” con tintes alegóricos y paródicos, pues aparece toda la realidad transformada en animales mitológicos o exóticos: coger el dragón en vez del tren, tortugas que pasean por la calle, los conejos, la sirena... La trama, donde la única progresión reside en el transcurso emocional del protagonista de la felicidad a la amargura, resulta difícil de seguir, pues en la realidad descrita adquiere gran protagonismo un fuerte ejercicio de extrañamiento muy centrado en la subversión lingüística que busca la ruptura de tabús, principalmente sexuales, puesto que es precisamente en la cotidianidad del personaje donde se introducen los elementos sexuales que caracterizan y dan título al relato.

Del análisis de esta última sección experimental no se infieren conclusiones distintas a las anteriores compilaciones, pertenecientes a la anterior etapa de *Nueva Dimensión*. Aquí se mantiene una baja calidad de los relatos, así como argumentos que o bien tienden a ser tópicos de la ciencia ficción, o bien se construyen como parodias, o bien se alejan del género hacia la experimentación, como sucede con el último cuento

comentado.

#### 4.4.4.2. El certamen literario de *Nueva Dimensión*.

Casi nueve años tuvo que recorrer la revista para que sus responsables se lanzasen finalmente a la organización de un certamen literario donde, por un lado, avalar la calidad narrativa de autores españoles, y, por otra parte, potenciar la creación de una cantera de autores hispanos que había venido a menos desde el progresivo ensordecimiento de esa primera generación, predominante en los comienzos de *Nueva Dimensión*. Apoyándose en el *boom* editorial de esos años, con colecciones como la segunda época de *Nebulae* de Edhasa o *Super Ficción* de Martínez Roca, desde el editorial del número 77, de mayo de 1976, anuncian la constitución del certamen de cuentos, amparado por el mecenazgo del escritor español del género Gabriel Bermúdez Castillo, amigo de los responsables de *Nueva Dimensión*, quien dona la remuneración monetaria del máximo galardón. De este modo, la dotación económica comprendería 25.000 pesetas para el ganador, 10.000 pesetas para el segundo premio (sacadas de las siempre precarias arcas de la revista) y un accésit carente de gratificación pecuniaria.

Desde luego, el certamen alcanzó más éxito del esperado, tal y como se indica en el editorial del número 82, de octubre de 1976, donde se daba también por cerrado el plazo de participación. Por tanto, dado que la cantidad de originales recibidos había sido mayor de la inicialmente prevista, se retrasó el fallo del jurado, según se aclara en un aviso a los lectores (ND 82: 51). No obstante, aunque se postergase el resultado del certamen, finalmente los ganadores se dieron a conocer a principios del año siguiente (ND 85: 6) y sus cuentos se publicarían en el número siguiente. El relato ganador fue “El jardín de

alabastro” (ND 86: 8-20), de Cardelia, seudónimo de Teresa Inglés. El segundo premio lo consiguió Luis A. del Castillo Navarro con “Mónica y Marie” (ND 86: 21-26). Por su parte, el accésit recayó en “Libertad de palabra” (ND 86: 27-35), de Carlos Saiz Cidoncha.

En primer lugar debe destacarse que el premio máximo es otorgado a una mujer, detalle relevante puesto que en España no han abundado las escritoras que se decantaran por escribir obras de ciencia ficción, siendo la que más fama ha adquirido Elia Barceló, que publicaría en los años noventa<sup>84</sup>. Sin embargo, pese a esta estadística que refleja un dominio masculino, Teresa Inglés, quien ya había publicado en la revista junto a Luis Vigil una obra teatral breve, “Complemento: un hombre” (ND 15: 125-140), demuestra con “El jardín de alabastro” la fuerza que las mujeres estaban adquiriendo en el mundo de la ciencia ficción estadounidense, donde se pueden citar nombres destacados como Ursula LeGuin, James Tiptree Jr. (seudónimo de Alice Sheldon) u Octavia Butler, elenco que llevó a *Nueva Dimensión* a dedicar dos números al papel de la mujer en el género: el 71 y el 132.

Nacida en 1949 en Barcelona, Teresa Inglés también es articulista y autora de cuentos infantiles, aunque señalan en la revista de ella que a su vez ha sido bailarina, actriz, domadora, cuentista, articulista, e incluso que ha realizado montajes teatrales, amén de ser lectora habitual del género. A pesar de que gran parte de su obra presente una orientación feminista, no es tal el caso de “El jardín de alabastro”, el relato ganador del certamen. No obstante, hay que apuntar que la obra de esta autora queda en ciernes y su aportación a la ciencia ficción se reduce principalmente a las dos creaciones indicadas. Este fenómeno no es propio de Inglés, puesto que como señala Lola Robles, “lo que se

---

<sup>84</sup> Lola Robles ha organizado en Internet una biblioteca de mujeres escritoras de ciencia ficción y fantasía, una base de datos muy completa y recomendable: <http://bibliografiafantastikas.blogspot.com.es/>

echa de menos al hacer esta revisión de las escritoras españolas que han abierto camino a las más jóvenes es la presencia de una autora que haya escrito una obra lo suficientemente sólida y continuada para servir de algún modo como referente de las nuevas creadoras” (2003).

No por ello debe obviarse la destacada calidad de “El jardín de alabastro”. En él, a modo de sinopsis, se narra la historia del astronauta Len, explorador espacial que busca rutas nuevas en el espacio, y el bioquímico y arqueólogo Oram Duma. Ambos se embarcan en una misión de exploración siguiendo los escritos legados por un desaparecido y famoso explorador, amigo de Duma, Rigel Olse, sobre una supuesta vigésima ruta espacial que no figura en las cartas de navegación estelar. Desvelando las claves del texto de Olse, llegan a un planeta árido, excepto por un jardín donde el tiempo se detiene, y que en su centro tiene una estatua de una mujer desnuda.

Duma decide quedarse para investigar, mientras que Len retorna a la Tierra. Al volver Len tras seis meses, el tiempo pactado, descubre a Duma convertido en estatua, junto a la mujer. Len huye aterrorizado, pero finalmente la obsesión vence al miedo y al regresar, varios años después, encuentra una nota de Duma explicando lo sucedido. Según parece, el ritmo vital del planeta es mucho más lento y la mujer no es una estatua, sino que está viva, pero se mueve muy despacio y Duma ha adaptado su cuerpo a ese tiempo ralentizado. Finalmente, cuando Len entra en el jardín, ve dos estatuas cogidas de la mano, sonriendo.

Ante la belleza de esta fábula y el juego con el misterio del universo y la exploración espacial, que siempre enfrentan al hombre con los límites de su conocimiento y concepción de la realidad, se debe sumar la larga cantidad de detalles que ayudan a la verosimilitud de la historia: datos sobre exploración espacial, pretensión de otorgar



apariencia científica a la historia, o el poema con reminiscencia mística de Rigel Olse que da título al cuento. Narrativamente opta por un modelo tradicional, con un orden expositivo cronológico, y un desarrollo fomentado en el diálogo de los dos personajes principales, apoyados por la voz narradora homodiegética intradiegética del protagonista, Len. Esta perspectiva permite introducir gradualmente al personaje -y junto a él al lector- en el misterio sobre el que se erige la trama de “El jardín de alabastro”. Por su parte, la historia cumple muchos preceptos de ciencia ficción, pues finalmente mueve al lector a la reflexión, demostrando cómo la soberbia humana puede llevar a la incompreensión de la vida, como ya se advierte al comienzo del relato, en el manuscrito de Olse que lee Len: “Abrimos un fino surco de asfalto en la oscura piel amazónica, y pretendemos haber domado la selva virgen” (ND 86: 8).

Poco tiene que envidiar al vencedor el relato finalista, “Mónica y Marie”, pues supone otra excelente muestra de las posibilidades que posee la ciencia ficción para reflexionar sobre la sociedad contemporánea y la naturaleza del hombre. De Luis A. del Castillo Navarro se menciona en el aviso introductorio a su relato premiado que es andaluz, licenciado en derecho y estudiante de historia, que en el momento contaba con treinta y seis años de edad, y que trabajaba en una inmobiliaria. Al parecer, a los dieciséis ya escribió una novela de ciencia ficción de aventuras que le rechazaron los responsables de las editoriales Toray y Valenciana, pero en ese momento, veinte años después, se vuelca en un segundo intento con “Mónica y Marie”, relato de formidable maestría, y que le llevaría a reaparecer en años posteriores con un par de relatos más, “Precedente legal” (1982) y “El peregrino de fuego” (1983), ambos en el *fazine Uribe*, del que fue responsable Augusto Uribe.

“Mónica y Marie” plantea el *novum* del tabú sexual y la prohibición e imposición

moral de la sociedad sobre la libertad amorosa de dos personas. Para ello, se presenta una historia con tres rupturas del horizonte de expectativas del lector que constituyen una revelación de información que ataca presupuestos culturales y prejuicios sociales: a) el amor lésbico entre las dos protagonistas; b) el amor interracial, pues Mónica Henderson es rubia y neoyorkina y Marie Obongo es senegalesa, natural de Dakar, al que se añade el choque de dos mundos distintos, mundo desarrollado frente a naturaleza y subdesarrollo; c) Marie realmente es un robot, “la bella y esbelta negra salida de las entrañas de la Robot Corporation CO londinense” (ND 86: 26), y, por tanto, no va a envejecer, pero Mónica sí. Ante esta complejidad amorosa, la sociedad demostrará tal repudio, que conduce a la historia hacia la tragedia final, el suicidio de las dos mujeres.

Sin embargo, la genialidad y belleza de la fábula se ve correspondida por una exposición también innovadora, pues hay discrepancias entre orden del discurso y el de la fábula, fragmentarismo y vacíos en la historia que debe completar el lector, sucesión de la focalización entre Mónica y Marie al cambiar los fragmentos, y el cambio a la voz narradora heterodiegética y extradiegética para el cierre de la historia, e incluso práctica del *fluir de conciencia*, especialmente al recordar Marie la escena amorosa en la playa, donde se pierde la puntuación y se superponen las imágenes y las emociones en el caos de la mente y de la intensidad vivida:

La mujer blanca; mi cuerpo negro brillante entre las nubes rotas, mis nalgas raspadas por la arena en los embates de su abrazo eterno, jadeantes nuestros pechos, respiraciones acezantes en la ilusión, girando locas blanco y negro, negro y blanco y al fondo las palmeras y la autopista con sus luces meteóricas y el mar lamiendo Dakar y su éxtasis de sonidos, sangre, saliva, colores del agua cayendo por la garganta inundándome de planetas

y soles torbellino cósmico de imposible consumo su sexo contra el mío sus manos golpeando mis francos hasta crecer y romperse en mil gemidos retorcidos en la mañana de la noche del abandono mutuo (ND 86: 22).

A dicha riqueza narrativa, que denota un cuidado de la forma, poco habitual en la mayoría de los escritores españoles de ciencia ficción del momento, se puede añadir también una presentación más realista para el lector. El autor huye de un extrañamiento temporal fuerte y de la introducción de elementos que disocien de la realidad del lector, los cuales se reducen a escasas menciones, como la existencia de un deslizador como vehículo de transporte, y, principalmente, la manifestación de la naturaleza robótica de Marie. Esta cercanía a la realidad empírica otorga más fuerza al *novum* de la fábula para acrecentar el impacto en el lector y conducirlo a la reflexión.

Finalmente se concedió, para este certamen literario, un accésit, es decir, una mención especial para otro relato que gustó al jurado, pero que no llegó a ser finalista: “Libertad de palabra”, de Carlos Saiz Cidoncha, autor del que ya se ha hablado con anterioridad. Aunque comenzó por esos años tanto su intensa y larga actividad dentro del *fandom* como sus andanzas literarias, pronto se convertiría en una de la cabezas más destacadas dentro de los aficionados, así como escritor reconocido dentro del mundillo de la ciencia ficción española. Ello se debió tanto a la labor investigadora plasmada en su tesis, *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y cultura de masas en España* (1988), como por sus novelas de aventuras espaciales, como *La caída del imperio galáctico* (1978). Además también es autor de varios ensayos históricos como *Guerrillas en Cuba y otros países de Iberoamérica* (1974), lo que le ha llevado a ganarse el apelativo de «el buen doctor», el mismo que ostentaba Isaac Asimov para los aficionados

estadounidenses.

En este caso, “Libertad de palabra” constituye un buen ejemplo sobre la fuerza que posee la herramienta de la especulación dentro de la ciencia ficción para hablar sobre problemas del presente del escritor, ya que este relato ambientado en una sociedad distópica se puede entender como sátira hiperbolizada hasta el absurdo de la censura vigente durante la dictadura franquista. El cuento presenta un mundo futuro donde se busca la paz y la felicidad de los individuos con un control férreo de las conversaciones, ya que todas están aprobadas de antemano por las autoridades. Por tanto, se trata de un sistema sumamente restrictivo que coarta la libertad del individuo.

La narración es clásica, dominada por una voz narradora heterodiegética extradiegética, con focalización interna. Esto dificulta el seguimiento del relato puesto que presentan de forma abrupta muchos elementos del mundo ficcional. Se produce con el extrañamiento que domina desde el principio un choque con la realidad del lector, quien debe continuar la lectura para entender muchos de los conceptos que rigen esa sociedad ubicada en un planeta diferente, pues orbita en un sistema estelar binario, cuyos soles se denominan Valthar y Zanus.

El relato se centra principalmente en la reunión entre un eunuco, representante del Negociado, y un ciudadano, Loret Mabulani, que ha presentado dos solicitudes de intervención para una tertulia literaria que mantiene con compañeros del trabajo en las que pretende rebatir la opinión de otro tertuliano. En la extensa conversación del Eunuco con Mabulani irán apareciendo las claves del mundo ficcional propio del género distópico: a) el control férreo de las conversaciones, consideradas como el germen de la discrepancia, la subversión y el caos; b) el control estatal ostentado por un respetado, inflexible y temido cuerpo de eunucos; c) sólo se permite la cultura oficial, y se sanciona

a quien posea libros prohibidos; d) la conversación sólo está permitida en el seno de la familia; e) Loret, aunque inserto en esa sociedad, como protagonista de una distopía, presenta una actitud algo subversiva, que le ha llevado a sufrir varias sanciones del Negociado; f) ante un sistema tan autoritario, también se filtran canales de actuación extraoficiales, como el que realiza Loret gracias al soborno que le sugiere el eunuco. Todos estos elementos corroboran la interpretación del relato como una crítica de las dictaduras mediante exageración de varios de sus rasgos, resultado que consigue Cidoncha gracias a las posibilidades que le permite la ciencia ficción.

Sin lugar a dudas, estos tres cuentos constituyen lo más granado de la representación española publicada en la tercera etapa de *Nueva Dimensión*. Si sus responsables se propusieron fomentar la cantera nacional, la gran cantidad de participantes alabó el éxito del certamen, aspecto que delataba, por una parte, una inquietud creadora creciente entre los aficionados, y por otro lado, un aumento de la competitividad del concurso literario. De esta forma, los tres relatos premiados presentan una calidad y un cuidado capaz de competir con el contenido foráneo, lo que indica que en realidad existía una posibilidad literaria de crear una escuela española de escritores, cuyas creaciones visitaran con asiduidad al género. No obstante, esta idea tardaría varias décadas en verse realizada, gracias al respaldo económico necesario, como es la organización de certámenes literarios bien dotados económicamente y con celebración periódica, o el respaldo al material nacional por parte de las editoriales, principales plataformas de difusión de los autores castellanos.

#### 4.4.4.3. Los seis cuentos cortos del número 104.

Tras el pesimismo del editorial número 100, y aunque pudiera parecer contradictorio, *Nueva Dimensión* otorga más espacio periódicamente a relatos españoles, muchos de los cuales eran manuscritos recibidos tiempo atrás y almacenados por la redacción, pero que ahora irán desempolvando y publicando: Alberto Solé y Carlos Saiz Cidoncha en el número 101, Ignacio Romeo en el 102 o Enrique Lázaro en el 103.

Para el número 104, además de un relato habitual, en este caso “Un día en la vida del Chico Gris” (ND 104: 10-13), de Alberto Solé, aparece un apartado que aglutina seis microrrelatos cuya extensión no supera una página. En concreto, la selección incluye “La meditación del testigo”, de Santiago Marchese Flórez; “El innombrable”, de Julián Martín García; “Cajero”, de Víctor M. José Romero; “El niño y la inundación total”, de Roger Justafré; “¡Feliz cumpleaños!”, de Félix Obes Fleurquin; y “El odiseo”, de Héctor G. Oesterheld. A pesar de que la mayoría de ellos poseen escasa obra y pocas apariciones entre las páginas de la revista, este defecto se compensa con la presencia de un veterano, el uruguayo Fleurquin, o por el caso del argentino Oesterheld, guionista de historietas gráficas y escritor de relatos breves de ciencia ficción, famoso sobre todo por su obra de *El eternauta* (1957-1959).

En el primer caso, Fleurquin ofrece el único relato que podría encuadrarse dentro de la ciencia ficción, puesto que se trata de un espeluznante y cruel cuento sobre un provenir donde para solucionar la superpoblación se opta porque la familia elimine a la persona mayor cumplidos los sesenta años. Dicho acto violento, descrito como una costumbre social, contrasta con la felicidad de la fiesta y con la alegría del nieto mayor, pues la muerte del anciano le permitirá engendrar un hijo con su prometida. El caso de Oesterheld es diferente, porque juega con un fuerte extrañamiento para describir una

realidad anómala, para lo cual incluye muchos neologismos cuyo significado no se desvela (diosero, elear). Todo se plantea como una crítica a la religión en clave de ciencia ficción.

En la introducción se indica que han realizado una presencia equilibrada de autores españoles e hispanoamericanos, ya que a Fleurquin y a Oesterheld se les une el profesor argentino Marchese Flórez, en ese momento residente en Barcelona. De este autor ya habían publicado otro relato, “La última noche” (ND 101: 10-14). Aquí firma “La meditación del testigo”, que supondría una variación más en la línea lovecraftiana, donde se vendría a equiparar al ser humano con el horror cósmico, como el causante de los males del universo.

Respecto a los relatos españoles, distinto es Julián Martín, oriundo de Salamanca, quien había aparecido anteriormente en *Nueva Dimensión* con una carta en la sección «Se escribe» donde reivindicaba los cuentos de Bécquer como precursor del género en España<sup>85</sup> (ND 103: 154-155). En este caso, su relato se puede entender más propiamente como maravilloso, ya que se trata de un ejercicio fantástico con tintes alegóricos.

Mucho más interesante resulta el relato de Víctor Romero, que según se señala, contaba en ese momento con dieciocho años de edad. Aunque no se puede englobar dentro de la ciencia ficción, pues más bien se trata de un relato fantástico, “Cajero” juega mediante la perspectiva a engañar al lector, y revela la clave mediante un giro final, al indicar que realmente el personaje, Manuel Andrade, de quien se nos ha presentado toda su rutinaria vida a lo largo de treinta años, en realidad ha fallecido y ahora entra en una nueva etapa, puesto que a Manuel “le asaltó la sensación de que una nueva vida comenzaba para él” (ND 104: 95). Se sustenta así lo fantástico sobre la presunción de una

---

<sup>85</sup> En este punto conviene recordar la confusión que un lector normal tiene respecto a los tres géneros -fantástico, maravilloso y ciencia ficción-, como se han planteado en esta investigación.

vida más allá de la muerte.

Finalmente, Justafré, en realidad nacido en Barcelona, de quien no dan ningún dato más, presenta un relato surrealista lleno de imágenes que buscan la ruptura lógica, pues son sólo elementos fantásticos en progresión, apoyados por la ambigüedad en el discurso y las divagaciones de la voz narradora:

Y era que se era que será, o tal vez fuese o algún día llegue a serlo, un niño tonto. Era un niño tonto con los ojos de cristal de espejo que llamaba a sus padres, sentado en la boca del metro. Pero de la boca del niño no caía el hilillo de baba convencional de los retrasados mentales, sino un chorro luminosos de leche de burra (ND 104: 96).

Como conclusión, hay que señalar que estos relatos deben comprenderse más bien como experimentos literarios de autores noveles, pues denotan una naturaleza veloz, compuesta por ideas fugaces carentes de desarrollo, más propios de vuelos libres de la imaginación. Un problema se plantea en la consideración genérica de estos seis cuentos, pues, aunque antes se han catalogado como microrrelatos, en verdad presentan ciertas discrepancias en la práctica con esta modalidad narrativa, dado que muchos poseen una extensión excesiva sin lograr la economía característica de esta modalidad narrativa, o no buscan el discurso connotativo que lo relaciona con la poesía, o bien se decantan mucho por la descripción y plantean ciertas complejidades argumentales. Por esas razones, más bien tendría que afirmarse que, independientemente de su extensión, consistirían en relatos muy breves y no en microrrelatos.

Al margen de esa cuestión, llama la atención que, mientras las creaciones españolas



no se pueden considerar como parte de ciencia ficción, sí consiguen relatos fictocientíficos los escritores hispanoamericanos. De los españoles, aunque aquí aparecen por primera vez nuevas firmas, parte de su obra vería la luz en números posteriores de *Nueva Dimensión*, como se verá más adelante, ya que, por ejemplo, Roger Justafré vuelve en el número 111, de agosto de 1979, y Víctor M. José Romero en el 116, de octubre del mismo año. Por tanto, hay que esperar a la siguiente etapa de la revista para poder estudiar la progresión de la obra de algunos de estos autores de forma más detallada.

#### 4.4.4.4. Algunos cuentos españoles destacados de esta etapa.

Aunque la mayoría de los autores no aportan más de dos originales cada uno entre el número 75 y el 107, algunos poseen una trayectoria más extensa en las páginas de *Nueva Dimensión*. Uno de los ejemplos es Jaime Rosal, quien, tras su época como promotor y colaborador de *fanzines* como *Ad Infinitum*, y su dirección del por entonces extinto C. L. A. (Círculo de Lectores de Anticipación), se volcaría en una colaboración más intensa con *Nueva Dimensión*, la cual ya venía de la etapa anterior de la revista.

En este momento verán la luz algunos de sus relatos, como “Una epopeya clásica” (ND 76: 97-104), desternillante parodia del subgénero de la fantasía heroica, “La caravana de Graham” (ND: 108-128), aparecido en otra sección sobre los mitos de Cthulhu, y “Con extrema reserva” (ND 98: 17-26). De los tres, el que más se acerca a la ciencia ficción es el último, aunque más bien por detalles de su ambientación, pues describe la caída de una monarquía y el éxito de una revolución en un planeta diferente al nuestro. No obstante, la moraleja que se desprende del relato es que, independientemente del tiempo y del lugar, una revuelta ante una injusticia del poder no resuelve nada, ya que

sólo cambia el nombre del tirano.

Por otro lado, se halla el autor de origen italiano Carlo Frabetti. Durante esta etapa firmará varios relatos, como “La invasión de los Bem” (ND 84: 7-20) o “La magia más poderosa” (ND 95: 78-82). El primero de ellos pretende innovar con los tópicos del género al describir un primer contacto donde el alienígena, con forma de batracio, no es maligno ni terrorífico, como es habitual con los BEM (*Bug Eyed Monster*), propios de las revistas *pulp* americanas de los años treinta. Quien en realidad dirige todo el discurso es la voz narradora, homodiegética y extradiegética, la cual realiza múltiples apelaciones al lector en el discurso, como llamadas de atención: “Pido disculpas por mi torpeza narrativa, y ruego a los hipotéticos lectores de este apresurado informe que intenten ordenar en su mente los datos” (ND 84: 8). Pero su poder reside en que introduce la subjetividad al relatar la historia, puesto que es benigno en el tratamiento del visitante exterior, mientras que caricaturiza al general X, al que no ofrece ni nombre: “El militar parecía esforzarse por catalogar unos datos para los que no encontraba casillas en su cuadrícula mental” (ND 84: 14). Tal y como se infiere al final del cuento, la verdadera intención del narrador es defender a los Bem y concienciar a los humanos para favorecer un primer contacto, de ahí la subversión de este tópico del género, al cual Frabetti quiere dar una nueva perspectiva.

En cambio, “La magia más poderosa”, como se advierte en la nota introductoria, queda a medio camino entre un *gadget-story* y un apólogo científico, pues, de forma casi exclusivamente dialogada, se plantea como una treta lógica y su solución. De este modo, la narración funciona a modo de marco y el relato, con ambientación propia de la fantasía heroica, y esconde detrás una reivindicación personal de Frabetti sobre las posibilidades de la ciencia. En conclusión, la moraleja final es que la magia más poderosa es la

inteligencia. Aun así, la creación más famosa de Frabetti es la ya mencionada obra teatral “Sodomáquina”, aparecida en el número 15 de la revista, y que fue premiada en la categoría de representación dramática en la Eurocon de 1978 celebrada en Bruselas.

Aunque sus escritos no se relacionen mucho con el género, otro autor que debe mencionarse es Enrique Lázaro, que en esta etapa publica dos cuentos en la revista, que formarían parte de su ciclo de historias de las Tierras Vagas: “De cómo el gran filósofo Uu desparramó al extraordinario rey Aap” (ND 103: 86-94) y “De cómo Perplej atrapó al Gran Divagante” (ND 107: 38-46). En realidad ambos cuentos se englobarían dentro de lo maravilloso, pues se describe un mundo ficcional totalmente discrepante con la realidad del lector, donde se busca la ruptura lógica de acontecimientos narrados al describir un mundo carente de sentido. Por ejemplo, en el primero de ambos relatos aparecen detalles como que las fronteras del reino se vuelvan difusas si el rey no medita desde su trono, o que el filósofo divida al monarca en dos para que éste disfrute continuamente del placer de torturarse a sí mismo, pues se ama y se odia a la vez. Así, ambos relatos reflejan tramas donde todos los elementos se sostienen en el absurdo, cuya finalidad plantea, por una parte, una vena humorística, y por otra, el desmantelamiento de los principios que rigen la lógica humana.

Una nueva firma que empezará a adquirir asiduidad en las páginas de la revista será la del joven Alberto Solé, quien también aportará reflexiones sobre el género, como el artículo “Un sueño de gigantes” (ND 95: 145-150), que firmaría junto a su amigo Miguel Ángel García. Además, como ya se ha visto, este dúo aportó un relato en la última «sección experimental». Los relatos de Solé ya en solitario aparecerían en los últimos números de esta época: “Guardián de los hombres” (ND 101: 7-9) y “Un día en la vida del Chico Gris” (ND 104: 10-13).

Este último más bien es un relato maravilloso, generado mediante un ejercicio de fantasía libre que resulta difícil de relacionar con la ciencia ficción. Sin embargo, el primero, dividido en dos secuencias que confluyen -“Arriba”, “Abajo”, “Arriba/Abajo”-, refleja un mundo futuro donde no hay intimidación y unos guardianes, medio hombres, medio máquinas, velan por el cumplimiento de un código moral estricto. El cuento se focaliza, por una parte, en uno de los guardianes, donde se destaca su actitud fría y rutinaria, propia de una máquina, y por otro lado, en los amantes, que incumplen ese código moral. Éstos son cazados *in fraganti* por el vigilante y castigados con una muerte cruel: un rayo violeta propulsado desde el techo que los calcina. A pesar de su naturaleza mecánica, el vigilante queda, momentáneamente, paralizado por el acto, pero finalmente continúa con su labor, “alejándose de los muertos sin nombre que ahora son inmortales en mi recuerdo sintético” (ND 101: 9), lo que supone un indicio de que existe una lucha entre emociones humanas y la frialdad de la máquina en su interior.

Por su parte, Ignacio Romeo, ya mencionado por su serie sobre el sabio loco de Majadahonda, firma otro relato a destacar en esta época: “Dos mundos” (ND 102: 67-91). Consiste en un excelente cuento fantástico donde se ve una transposición entre dos personajes idénticos pertenecientes a dos mundos distintos, Guillermo, que vive en una realidad que el lector identifica como suya, y Sir Guillem, personaje que habita el mundo del ciclo artúrico. Se trata en realidad de un tipo de confusión muy practicado en lo fantástico, donde un ejemplo relevante es “La noche boca arriba” (1956), de Julio Cortázar.

También el humor, especialmente mediante la parodia, es practicada por los autores españoles de la época, como da muestra el relato de Carlos Saiz Cidoncha, “Top Secret (The Gordon Affair)” (ND 101: 21-28). En él se plantean las repercusiones que las

acciones del personaje de cómic Flash Gordon por la liberación del planeta Mongo del gobierno del malvado emperador Ming generan en los servicios secretos de la Tierra. El cuento se compone de diferentes informes de la C.I.A., el servicio de espionaje estadounidense, inicialmente en contra de la labor de Gordon. Pero el presidente, mediante una carta al jefe de dicha organización, ordena parar toda intervención contra Mongo, porque las relaciones de amistad con el nuevo gobierno pueden suponer una cantidad de negocios e inversiones de alta rentabilidad para empresas norteamericanas. Cidoncha, de esta forma, no satiriza el cómic de Flash Gordon, sino la actuación prepotente de los servicios secretos estadounidenses y su sumisión a intereses económicos.

Por último, uno de los relatos españoles más interesantes pertenece a la pluma de Francisco Ignacio Taibo II: “Llamaradas para fechas vacías” (ND 105: 44-61). El autor es conocido especialmente por sus novelas policíacas, por ser hijo de Taibo I (1924-2008), escritor y periodista que se exilió en 1959 huyendo de la dictadura franquista, y por ser uno de los organizadores de la Semana Negra de Gijón, festival literario que comenzó en 1988 dedicado al género policíaco, pero que, con posterioridad, se ha extendido también a la ciencia ficción, la fantasía y la novela histórica.

En este caso, “Llamaradas para fechas vacías” es una de sus pocas creaciones donde aborda la ciencia ficción, y su único cuento en *Nueva Dimensión*. El relato, dividido en veintiocho fragmentos, cada uno de los cuales presenta un cambio de personaje, pero ordenados cronológicamente, plantea una sociedad futura donde se parodia una dictadura. Se compone de varias tramas que juntas forman el mosaico de ese mundo ficcional. Por un lado está Lyon, el jefe de policía, que mantiene similitudes con Carrero Blanco y a quien la voz narradora desprecia abiertamente: “Lyon era un

miserable. Un triste cabrón dedicado al oficio más siniestro entre los hombres, que de vez en cuando vislumbraba su condición de verdugo y, de vez en cuando, un relámpago de lucidez estropeaba su digestión” (ND 105: 45). En esta línea dramática también se presenta indirectamente al dictador, caricaturizado mediante la escena de la caza, donde siempre mata presas fáciles, como un ser prepotente y egocéntrico, aislado por el poder. De esta manera, se presenta una clara identificación con el dictador español Francisco Franco.

Otra línea de la fábula tiene como personaje al profesor e historiador Gerkman. Son los fragmentos que más información recogen sobre el mundo ficcional, donde se busca el distanciamiento temporal con la realidad del lector al mostrar un futuro donde se pierde información (no se sabe nada de París) o se cambian los nombres (Ector, Lauhrra). En los momentos en que se proyecta la focalización sobre Gerkman, se narra su vinculación y participación en el movimiento revolucionario que plantea derrocar al dictador. Por último, está la línea más fantástica de las tres, con los dos personajes anacrónicos de Roque y González, que serán la clave del éxito del levantamiento gracias a sus conocimientos del pasado, aunque en ningún momento en el relato se explica cómo han llegado hasta el futuro.

Sin embargo, será al final del relato donde se revela la intención política del mismo, incitando a la movilización social: “Porque el futuro será como quiera que sea, pero alguien tiene que hacerlo. / Y ese día había otros cien mil locos más, compartiendo esta teoría de la vida” (ND 105: 61). Desde esta óptica, se entiende que el uso de la ciencia ficción le vale al autor como herramienta para señalar un mundo extrañado que funciona como alegoría del presente, con una dictadura que cae por medio de una revolución social. Por tanto, se percibe una gran similitud entre los acontecimientos narrados y el

proceso de transición que estaba viviendo España en esos años.

#### 4.4.5. La colección de libros de *Nueva Dimensión*.

Poco antes de iniciarse esta nueva etapa de la revista, y viendo el floreciente panorama editorial en relación de la ciencia ficción que se vivía en España desde 1975, desde *Nueva Dimensión*, sus responsables se decantaron también por buscar su espacio, a pesar de sus propias advertencias sobre la posible saturación del mercado. Amparándose en su mayor conocimiento, mejores contactos para conseguir material inédito, y una búsqueda de abaratamiento de costes, decidieron sacar la colección *Libros de Nueva Dimensión*, una práctica muy habitual en las revistas literarias.

En primer lugar hay que recordar que no se trata del primer proyecto editorial salido desde Dronte, pues ya previamente intentaron en 1970 sacar cuatro colecciones, «Moebius», dedicada a la ciencia ficción clásica, «Antares», que se ocuparía de los movimientos fictocientíficos más cercanos en el tiempo, «Lorelei», colección de fantasía pura y «Gilgamesh», de fantasía heroica. Sin embargo, como ya se ha explicado, dos de ellas se quedaron en el tintero y por bajas ventas sólo se hicieron dos volúmenes de «Moebius», *Las estrellas, mi destino* (*The Stars My Destination*, 1956), de Alfred Bester y *Bill, héroe galáctico* (*Bill, the Galactic Hero*, 1964), de Harry Harrison, y uno, ya en 1974, de «Antares», *Rito de iniciación* (*Rite of Passage*, 1968), de Alexei Panshin, con un tirada de tres mil ejemplares en cada caso. Se puede observar la dificultad de ventas de ambas colecciones gracias, por una parte, a declaraciones como las de Sebastián Martínez

en el editorial del número 73, de enero de 1976, donde indica que tras cuatro años sólo se habían vendido la mitad, y, por otra, a su publicitación entre las páginas de la revista, pues, por ejemplo, el volumen de «Antares» todavía seguiría siendo anunciado a la altura del número 101, de junio de 1978.

Esta vez el resultado será diferente. Se trata de la primera colección a la que desde el título vinculan a la revista, aspecto sintomático de la calidad literaria que querían buscar, objetivo que ya buscaron desde la fundación de *Nueva Dimensión*. Además, aprovechaban la revista para publicitarla de forma reiterada entre sus páginas, lo que llevó, a medida que aumentaba, a tener que dedicar un catálogo exclusivo de la colección. Cada ejemplar, la mayoría al precio de ciento veinticinco pesetas, setenta y cinco menos que un número de la revista, pretendía ser asequible a los bolsillos del aficionado, el cual ya de por sí se vía saturado por la enorme oferta provocada por el *boom* editorial que vivía la ciencia ficción durante los primeros años de la transición. Sin embargo, los problemas económicos que tuvo que afrontar Dronte, así como las escasas ventas de alguno de los ejemplares, y las subidas de los derechos de autor, hizo que el triunvirato editor tuviera que detenerla antes de terminar 1978, sin posibilidad de resucitarla con posterioridad. Por ello, al final se alcanzaron veintisiete títulos:

- *En las profundidades* (*The Deep Range*, 1957), de Arthur C. Clarke.
- *Carne* (*Flesh*, 1960), de Philip José Farmer.
- *Hoy escogemos nosotros* (*Today We Chose Faces*, 1973), de Roger Zelazny.
- La antología de cuentos *Peregrinación a la Tierra* (*Pilgrimage to Earth*, 1957), de Robert Sheckley.
- *El mundo fortaleza* (*This Fortress World*, 1955), de James E. Gunn.



- *Chthon* (1967), de Piers Anthony.
- *El fin del pleistoceno* (*What We Did to Father*, 1960), de Roy Lewis.
- La antología *El lado oscuro de la Tierra* (*The Dark Side of the Earth*, 1953), de Alfred Bester.
- *El dios de piedra despierta* (*The Stone God Awakens*, 1970), de Philip José Farmer.
- *Nostrilia* (1964), de Cordwainer Smith.
- *Una y otra vez* (*Time and Again*, 1950), de Clifford D. Simak.
- *Puente entre estrellas* (*Star Bridge*, 1955), de James E. Gunn y Jack Williamson.
- Los dos volúmenes de *La paja en el ojo de Dios* (*The Mote in God's Eye*, 1974), de Larry Niven y Jerry Pournelle.
- La antología *El arma definitiva* (*The Pleople Trap*, 1968), de Robert Sheckley.
- *Los pórticos de la creación* (*The Gates of Creation*, 1966), de Philip José Farmer.
- Una antología representativa hecha por los propios editores *Los mundos de F. L. Wallace*, con relatos de 1952 a 1956.
- *King Kong Blues* (1974), de Sam J. Lundwall.
- Una antología propia de Hayden Howard, *¿Quién es humano?*, que incluye relatos de este autor escritos entre 1966 y 1967.
- *Futuros sin futuro* (*Futurs sans Avenir*, 1971), de Jacques Sternberg.
- La única novela de M. K. Joseph, *El agujero en la nada* (*The Hole in the Zero*, 1967).

- *La isla de los muertos (Isle of the Dead, 1969)*, de Roger Zelazny.
- Una antología representativa, *Los mundos de William Tenn*, con cuentos datados de 1948 a 1958.
- *Los demonios de Sandorra (The Demons of Sandorra, 1970)*, de Paul Tabori.
- *La piel del infinito (1978)*, de Gabriel Bermúdez Castillo.
- *Eco alrededor de sus huesos (Echo Round His Bones, 1967)*, de Thomas M. Disch.
- Una muestra representativa, *Los mundos de Clifford D. Simak*, que incluye relatos fechados de 1951 a 1956.

De la lista de títulos que componen la colección, se desprende que el que mayor éxito y relevancia ha alcanzado -casi el único que sigue imprimiéndose en la actualidad en España- es *La paja en el ojo de Dios*, de Niven y Pournelle, novela que además fue finalista del Hugo, del Nebula y del Locus en 1975. También hay que indicar que algunas de las obras, aunque no obtuviesen galardones importantes, sí resultaron finalistas de los mismos, como *Chthon*, de Anthony, segunda tanto del Hugo como del Nebula en 1968, o *Nostrilia*, de Smith, finalista del Hugo en 1965.

Por contra, algunos de los autores seleccionados no alcanzaron gran notoriedad ni su obra resultó muy extensa, como sucede con Hayden Howard o con M. K. Joseph. Además, en ciertos casos las obras seleccionadas pertenecen a las etapas iniciales de los autores, como sucede con *Carne*, la novela inicial de Farmer o con *Hoy escogemos nosotros*, de Zelazny. Este detalle puede deberse a que los derechos de autor de dichas obras, primerizas y más distanciadas en el tiempo, resultaran más asequibles para el siempre reducido presupuesto de la editorial Dronte, justificación que se percibe también

con la selección de obras menores de autores reconocidos, como sucede con la obra de Clarke escogida. Eso sí, desde la editorial siempre se molestaron por cumplir un objetivo primordial, que ya venía fijado desde los comienzos de la revista: ofrecer al lector español obras inéditas en castellano.

Por otro lado, se aprecia quiénes son los autores preferidos para el triunvirato editor, pues tienen mayor peso las firmas de Sheckley y Farmer, dos autores también muy asiduos en las páginas de la revista, pues fueron muy del gusto de los responsables. En parte, también puede entenderse la mayor presencia de estos dos escritores a una relación más cordial entre éstos y los responsables de *Nueva Dimensión*, lo que facilitase la consecución de derechos de autor.

A ello hay que añadir la aparición de varias antologías, algunas de composición propia de los responsables de la revista, como *Los mundos de William Tenn* o *Los mundos de Clifford Simak*, que se pueden entender como una reminiscencia de los antiguos números monográficos, pero que también indican cómo en la década de los cincuenta la ciencia ficción se cultivaba predominantemente en forma de cuento publicado en revistas, algunas de las cuales alcanzaron notoriedad y calidad, como *Astounding* o *Galaxy*.

Conclusiones similares obtuvieron los propios responsables de la revista al publicar, ya en la siguiente etapa, un artículo que analizaba esta colección de libros (ND 125: 157-164). Este artículo partió de una conversación que tuvo Domingo Santos con varios aficionados durante la Hispacon'79, y la tarea la asumió Javier Redal, quien progresivamente fue desempeñando una labor colaboradora más intensa. Aunque Redal infiere que la colección surge por excedentes de papel, en la nota introductoria se afirma que la calidad del papel en los libros de la colección fue diferente a la revista, y que la suspensión se debió a la poca acogida del público, que la hizo deficitaria, no al

agotamiento de ese excedente, que no fue tal. Aun así, sí comparten otros juicios de Redal, quien concluye que la selección no fue bastante buena, pues buscaban obras cuyos derechos de autor no fueran muy elevados. Por ello, la tilda de irregular y critica la monotonía de las portadas, que se compusieron con tipografías diferentes de tamaño y color sobre fondo negro.

Lo que sí queda claro, y que se corrobora con los contenidos seleccionados para los números que componen esta etapa de *Nueva Dimensión*, es que hay un predominio casi absoluto de material anglosajón, pues la colección de libros sólo incluirá dos originales de idiomas diferentes al inglés. El primer caso es el de Jacques Sternberg, con una antología donde el autor aglutinó relatos previamente aparecidos en varias revistas francesas de ciencia ficción, principalmente *Planète* (de la que tomó el formato *Nueva Dimensión*). El segundo caso es el español Gabriel Bermúdez Castillo y supondrá el único original castellano en la colección.

Bermúdez Castillo plantea una narrativa muy castiza y humorística con la que se logrará un primer paso relevante hacia la consecución de un rasgo propiamente español en el cultivo de la ciencia ficción. Su obra comienza en 1975 con la antología de novelas cortas *El mundo Hókun*, algunas de las cuales serían versiones preliminares de novelas que desarrolló posteriormente. Así sucedería con “El pulpo”, versión preliminar de *La piel del infinito*. Habría que indicar que a la altura de 1978 el autor gozaba de cierto reconocimiento dentro de la ciencia ficción española, especialmente gracias a *Viaje a un planeta Wu-wei*, que constituye una de sus obras más logradas, publicada dos años antes, en 1976. Además, mantenía una relación amistosa con los responsables de *Nueva Dimensión*, detalle que se desprende, por ejemplo, de su mecenazgo en el certamen literario que se organizó desde la revista en 1976. Estos aspectos permiten comprender su

inclusión dentro de los libros de *Nueva Dimensión*, tan centrados en material foráneo.

*La piel del infinito* se compone de una novela corta, la que da título al volumen (Bermúdez Castillo, 1978: 7-109), y de un relato “Cuestión de oportunidades” (Bermúdez Castillo, 1978: 111-141)<sup>86</sup>. Aunque la fábula de ambos escritos presente ciertos aspectos que lo relacionan con la ciencia ficción, en verdad constituyen una excusa narrativa para que el escritor dé rienda suelta a su imaginación, rasgo común en otras obras de Bermúdez Castillo, como *Viaje a un planeta Wu-wei* (1976).

Así, “La piel del infinito” consiste más bien en una novela corta macabra, llena de escenas de tremenda violencia. En ella se narra una revuelta que conduce a una guerra muy sangrienta, organizada por una especie de secta que responde a las órdenes de un ser maléfico, que se hace llamar Número Uno. A pesar de los intentos de fomentar el caos y la destrucción, finalmente el Número Uno es traicionado por algunos de sus lugartenientes supervivientes, y en el momento final alcanza a rozar con sus dedos sin uñas la piel del infinito, es decir, se desvela la clave de la historia, la motivación del ser: comprender los misterios de la humanidad, del hombre, a quien al final describe como un ser imperfecto, pero “capaz de felicidad” (Bermúdez Castillo, 1978: 109).

Por su parte, “Cuestión de oportunidades” plantea la treta que una extraña empresa realiza para captar trabajadores para labores peligrosas a lo largo del universo, donde, cuanto mayor es el riesgo, mayor es la remuneración. El protagonista, el señor Mendoza, asolado por deudas en el juego, acude a la empresa para buscar dinero fácil. Según avanza el relato, el lector puede percatarse de cómo Mendoza va cayendo en la trampa de la empresa, propiciada principalmente por el juego seductor de la secretaria, la señorita Hollinger, que le presenta los trabajos. En realidad la excusa narrativa permite al escritor

---

<sup>86</sup> Este cuento fue seleccionado con posterioridad por Domingo Santos para la antología *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982).

describir una serie de trabajos a lo largo del universo sumamente fantasiosos, algunos completamente lógicos, como la de transformarse en un ser alienígena para explorar un planeta, y otros con enorme sentido del humor, como convertirse en recaudador de impuestos en un planeta donde los ciudadanos hacen lo inimaginable para pagar sus tributos.

En conclusión, debe indicarse que los responsables de *Nueva Dimensión* reiteraron en varias ocasiones a través de las páginas de la revista la baja venta de algunas de las entregas, a pesar de que viniesen abaladas por un éxito de ventas en EE. UU., como le sucedió a *King Kong Blues*, de Lundwall. Así pues, ciertos desaciertos o desafortunadas elecciones, junto a los crecientes problemas económicos sufridos por Dronte en 1977, especialmente con el robo del proveedor ya mencionado, hicieron que la colección cesase al año siguiente, sin que el triunvirato pudiera resucitarla después.

No obstante, en parte pudieron cumplir con los objetivos propuestos: por un lado, generar una colección que alcanzase cierta longevidad, cosa que no había sucedido en los frustrados intentos anteriores; y, por otro, ofrecer al lector español obras inéditas, muchas de escritores reconocidos, o, aunque menos exitosos en ventas, escritores que tuvieran obras destacadas dentro del género, o con gran producción. Todo ello permitió al aficionado español del momento completar su biblioteca con una serie de novelas de las cuales algunas no han vuelto a editarse en España, constituyendo esta colección la única oportunidad de acceder a ellas, traducidas, en nuestro país.

#### 4.5. La cuarta etapa de *Nueva Dimensión*: La remodelación y el declive.

Tras la estafa perpetrada por el propietario de Disedit, Barcelón Maicas, la revista quedó dañada y sus responsables, como se ha comentado, cercano el número 100 y perdida gran parte del entusiasmo inicial, aspecto que se aprecia en el editorial pesimista firmado por Santos para dicho ejemplar, decidieron, en una reunión, continuar con la revista puesto que no querían que muriese en sus manos. Por lo tanto, la cuarta y última etapa de la revista es la que presenta mayores diferencias, especialmente de carácter visual, con respecto a los periodos previos ya analizados. Es el momento en que *Nueva Dimensión* sufre la remodelación más fuerte de su existencia.

Estos cambios aparecen explicados en los editoriales de los números 108 a 110, de enero a marzo de 1979, titulados “Año nuevo, *Nueva Dimensión* nueva”, “Acerca de formatos y algunas otras ilusiones ópticas” y “Resultados de un cuestionario”, respectivamente. Para su aplicación, se realizó previamente una encuesta entre los suscriptores de la revista con la intención de prever cómo afectarían al público lector los cambios, además de conocer sus opiniones y sugerencias. Precisamente, y por orden decreciente de importancia, serán los datos reveladores de dicho sondeo, que tuvo una gran participación, los que centren los mencionados editoriales.

Entre estos cambios, el primero y más determinante reside en que Domingo Santos acepta la dirección de la revista, tras el abandono definitivo del proyecto de Luis Vigil y Sebastián Martínez, que ya se venía vislumbrando una vez la revista superó el centenar de ejemplares. Aunque el equipo fundador sigue siendo el mismo, y a pesar de que los tres responsables mantenían otros trabajos como fuentes primarias de su economía, dado que

era Santos quien colaboraba más asiduamente en varias editoriales españolas promocionando la ciencia ficción, deciden que esa labor se quede en casa y que sea él quien potencie el género desde *Nueva Dimensión*.

Como nuevo director, Santos se responsabiliza de los editoriales, por lo que su firma agolpa dicha sección a excepción de dos números en que cedió este espacio. El primero de ellos fue el número 122, de abril de 1980, donde se aprovechó para que el escritor Ángel Torres Quesada, de quien incluían en dicho ejemplar la primera parte de su novela *Dios de Dhrule*, explicara los avatares que debía sufrir un autor hispano de ciencia ficción para ver publicada una novela que hubiese escrito. El segundo caso aparece en el número 139, de noviembre de 1981, en el que el colaborador Juan Carlos Planells critica la labor de los editores en España, con la que *Nueva Dimensión* siempre mantuvo discrepancias, especialmente debidas a la escasa colaboración que el resto de editoriales tuvieron siempre con la más amplia plataforma de difusión de la ciencia ficción en la España del momento.

Con el abandono de Vigil y Martínez, Santos, para poder cumplir con su nueva responsabilidad, se irá rodeando de un elenco de infatigables colaboradores a los que obviamente no se remuneraba por la tarea, como tantas veces en vida se señaló en la revista. Entre ellos hay que destacar la ayuda de dos personas ya citadas con anterioridad, Agustín Jaureguizar (Augusto Uribe) y Carlos Saiz Cidoncha. A esta pareja se suman los nombres de Javier Redal, que participó en todas las secciones posibles, y Juan Carlos Planells, quien se encargó principalmente de las reseñas de novedades literarias, además de otros nombres como Emilio Serra, el doctor Alfonso Álvarez Villar (hasta su fallecimiento en 1980) o Alfredo Benítez Gutiérrez. Además, a mitad de la etapa Santos abandona definitivamente su ocupación principal -empleado en una Caja de Ahorros- para



vivir de la literatura, especialmente gracias a su labor de traductor y a sus colaboraciones con editoriales (ND 127: 67), con lo que a partir de ese punto dispondría de más tiempo para ocuparse de los entresijos administrativos y empresariales que generaban la revista y la editorial.

Continuando con la modificación de la revista, la segunda transformación, y la más llamativa, acaece en el formato, y precisamente a la toma de esta decisión estuvieron destinadas las dos primeras preguntas del cuestionario remitido a los suscriptores. Aunque los lectores estaban contentos con el formato inicial de la revista, muchos (el 57%) aceptaban una posible variación, especialmente si las circunstancias lo requerían. Además, gran parte de los suscriptores puntualizaba que para ellos lo relevante no era el formato, sino el contenido. Con esos datos, optan por abandonar el formato con el que se lanzaron al mercado en 1968, imitando a la revista francesa *Planète*, formato que les impuso, como condición para aceptar la distribución, José Manuel Vergara, de editorial Pomaire, con la idea de que así *Nueva Dimensión* se vendería bien en Sudamérica. Son conscientes de que, desde 1968, los tiempos han cambiado mucho y mantener el antiguo formato suponía un incremento considerable de los costes de impresión por no adecuarse a formatos estandarizados.

Las nuevas dimensiones que adopta la revista desde el número 110 hasta su defunción, de 20 por 13,5 centímetros, obligan por un lado a cambiar la disposición de la misma, que dejará de presentar los cuentos a dos columnas, pero también permiten el incremento del número de páginas, que aumentará hasta 192. Además, con la idea de crear la menor repercusión posible a todos aquellos lectores que se oponían a un cambio de formato, se indica que la altura del volumen no iba a sufrir alteraciones. Es el cambio de la anchura la novedad, de diecisiete a trece centímetros y medio, un pequeño escollo

que Santos, con finalidad cómica o como consejo práctico, propone solucionar a los coleccionistas de la revista colocando un listón en la estantería para que los nuevos ejemplares queden al mismo nivel que los anteriores.

Por otro lado, también hay que resaltar que las famosas páginas verdes, que ya se ha anotado que sólo eran verdes en la tinta tipográfica, no en el papel, dejan de ser verdes de forma definitiva. Aunque, bien hay que anotar que la sección de «Hoy» aumenta sus apartados y contenido, pues se incluyen nuevas categorías: «Se Edita», dedicada a las críticas literarias de las novedades editoriales en España sobre los géneros que interesan a la revista; y «Se Exhibe», dedicada a las críticas cinematográficas, donde se refleja el éxito del cine de ciencia ficción del momento, ya que en esos años se estrenaron películas como *Alien* (1979), de Ridley Scott, o *El imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*, 1980), dirigida por Irvin Kershner.

Otro cambio se produce a nivel empresarial. Ahora, Ediciones Dronte se convierte en Ediciones Nueva Dimensión, adoptando la forma jurídica de Sociedad Anónima y emitiendo acciones, lo que permitió a los lectores (principalmente a los suscriptores) entrar como socios. En el editorial del número 119, de enero de 1980, Santos recuerda que un año antes anunció que Dronte pasaba a llamarse Ediciones Nueva Dimensión S. A. y señala que ese era el primer número que aparecía con el nuevo nombre, dado que el cambio fue toda una odisea legal que tardó en verse cumplida un año entero.

El último de los tres editoriales iniciales de esta cuarta etapa refleja las respuestas a las últimas preguntas del cuestionario, especialmente centradas en los contenidos y la línea editorial. En primer lugar, por ahorro de costes, se suprimen las ilustraciones en los cuentos, aunque no se eliminan en su totalidad, puesto que el arte del dibujo sigue teniendo cabida en *Nueva Dimensión* de tres formas distintas. Por un lado, se sigue

ilustrando ocasionalmente alguna novela corta concreta, a veces incluso con los dibujos de la edición original, como el relato clásico de G. P. Wertenbaker (ND 121: 45-60), o en otros casos por dibujos realizados por el propio autor, como en las dos novelas de Torres Quesada (ND 122, 123, 133 y 134). En segundo lugar, los dibujos permanecen en la sección «Portofolio», que en esta etapa aparece dedicada a muchos dibujantes clásicos, como “Hannes Bok” (ND 116: 89-115) o el titulado “Las mujeres de Virgil Finlay” (ND 128: 53-76). El tercer caso lo integra la presencia ocasional del «cómic», del que hay que destacar el fabuloso “Ecce Homo”, de Doug Moench y Alex Nino (ND 124: 77-99), adaptación de la novela de Michael Moorcock *He aquí al hombre (Behold the Man, 1969)*. Desde luego, los números alternarán estos tres modelos de presentación, sin superponerse nunca. A este asunto hacían referencia las preguntas tercera y cuarta del cuestionario.

La quinta y sexta también estaban relacionadas. De ambas, la primera aludía a la posible inclusión de novelas cortas, aunque ocupasen casi la mitad del número. Esta iniciativa tuvo buena acogida, así que incluirán de forma esporádica obras pertenecientes a esta modalidad narrativa, pero sólo en caso de que su tamaño las haga inviables como libro. Por tanto, esta característica se convirtió en una de las constantes de esta etapa, ya que casi todos los números incluirán al menos una novela corta, entre las que se seleccionaron para *Nueva Dimensión* de vez en cuando obras destacadas del género, especialmente las finalistas de los premios Hugo de fechas próximas, siempre inéditas en castellano. Entre los múltiples ejemplos cabe citar el relato de Howard Waldrop (ND 140: 118-142), “Los pollos feos” (*The Ugly Chickens*), ganador del Nebula en 1980, donde se homenajeaba al extinto pájaro dodo<sup>87</sup>, o “Enemigo mío” (“*Enemy Mine*”), de Barry B.

<sup>87</sup> Queda claro el apego especial que sintió el grupo editor por este cuento, especialmente si se tiene en cuenta que el anterior nombre de la editorial, Dronte, como ya se indicó, se refiere precisamente a este pájaro. Por otro lado, seleccionaron esta obra para la revista antes de recibir los galardones literarios, lo que

Longyear (ND 139: 77-141), con la que este autor ganó el Hugo en 1979.

Por su parte, en la sexta pregunta, sobre la publicación de seriales en *Nueva Dimensión*, un 70% se mostró favorable a la inclusión de los mismos, pero con tres partes como máximo. Aun así, la serialización en esta etapa se reduce principalmente a la partición en dos números, a causa de la extensión, de las dos novelas del español Torres Quesada, *Dios de Dhrule* (ND 122 y 123) y *Dios de Kerlthe* (ND 133 y 134), o a la aparición de varios relatos pertenecientes a una serie mayor de algún autor de la que *Nueva Dimensión* ya había publicado una parte. Un ejemplo de este caso sería la escritora de la Edad Dorada C. L. Moore, de quien se incluye otro episodio protagonizado por su célebre personaje Northwest Smith (ND 121: 79-101), un ciclo cuentístico que ya ocupó por completo el número 64, de marzo de 1975. Y también de esta misma autora, ahora con el personaje de Jirel de Joiry, la versión femenina de Northwest Smith, de la quien ya publicaron una historia en el número 71, publican ahora otro relato en el número 126. Al margen de los mencionados, otro caso diferente sobre serialización que aparece en esta etapa es un nuevo cuento sobre las crónicas de Moderan, de David R. Bunch, de la que *Nueva Dimensión* ya había incluido anteriores entregas en los números 2, 14 y 60.

La séptima pregunta del cuestionario, acerca de la cantidad de representación española que debía ocupar cada número, muchos afirmaron que querían leer a autores españoles, siempre que ocupasen de un 10% a 20% del ejemplar de la revista, y en algunos casos subían el porcentaje al 50%. En este punto aprovecha Domingo Santos para hacer un llamamiento de originales, recordando que aparecerían en *Nueva Dimensión* una vez superada la criba del equipo selector. Esta nueva tendencia de potenciación de la cantera hispana, como se veía desde el número 100, la iniciaron rescatando cuentos que

---

demuestra el acierto selectivo que imperaba entre los responsables de *Nueva Dimensión*.

habían quedado extraviados entre pilas de papeles en la redacción. Posteriormente se valieron de los relatos enviados a sendos concursos convocados en torno a las Hispacon de 1978 y 1979 para completar la muestra de contenido hispano que debía aparecer en cada ejemplar.

Sin embargo, especialmente desde el editorial del número 120, “Aviso a los autores españoles de SF”, Santos aprecia un aumento en la recepción en la editorial de relatos originales en castellano, que cuantifica, desde principios de 1979, en 500 manuscritos, de los que la mayoría, como explica, llevaban más buena intención que calidad y oficio. Por esa razón, la cuarta etapa será la más nutrida en cuentos españoles y donde aparecerán autores cuya obra quede más dilatada. Así, junto a los patriarcas del género como el propio Santos (ND 127) o Álvarez Villar (ND 121, 125, 128 y 139), y a otros que ya contaban con publicaciones como Rosal del Castillo (ND 126, 130 y 136), Carlo Frabetti (ND 110, 130), Enrique Lázaro (ND 113, 117, 124, 138 y 148) o Ignacio Romeo (ND 112, 119 y 134), aparecen los autores que serán más relevantes en la época posterior a la revista: Javier Redal (ND 109, 120, 124, 131 y 136), Rafael Marín (ND 119, 129, 136, 143 y 146) Juan Carlos Planells (ND 140 y 148), Juan Miguel Aguilera (ND 136) o Elia Barceló (ND 138). En palabras de Domingo Santos:

La mayoría de los autores castellanos que hoy tienen un nombre en la ciencia ficción española -excepto los últimos recién llegados, por supuesto- velaron sus armas en las páginas de *Nueva Dimensión*, y buen testigo de ello es al antología *Lo mejor de la ciencia ficción española* de Ediciones Martínez Roca, procedente casi en su totalidad de sus páginas (Santos, 2002: 422).

Además, y como se defenderá, se percibe un desarrollo en la calidad literaria de estos autores, que viene motivado por la llegada a España, con la apertura democrática, de muchos y más novedosos estímulos desde el exterior, como la publicación de mucha literatura antes prohibida por el régimen franquista, y también debido a una formación académica más amplia que tenían muchos de los nuevos escritores de la ciencia ficción.

También para potenciar la cantera hispana se crea una sección específica, «Primer vuelo», donde aparecerían autores noveles, con la idea de que así, los aficionados que se habían lanzado a la tarea creativa, vieran compensada su labor y buscaran en ella continuidad al ver la aparición de su firma de una publicación. La idea viene anunciada por Santos en el editorial “SF autóctona” (ND 124: 4-6), donde también se explicaba que, ante la cantidad de relatos de españoles que se recibían, y el aumento en la calidad de los mismos, se optaba por ampliar la representación de originales en castellano por número. De esta forma, «Primer vuelo» responde también a este nuevo criterio editorial tomado por los responsables de *Nueva Dimensión*.

La nueva sección se estrena con José M. Monrabal, con “El amado” (ND 125: 64-66), y su frecuencia de aparición fue algo menor a la mitad de los números restantes: 125, 126, 127, 129, 131, 136 y 140<sup>88</sup>. Hay que anotar que muchos de los relatos poseían una calidad baja o argumentos muy tópicos, pues estamos hablando de escritores en ciernes, todavía centrados en una fase de imitación. Además, de todos ellos, sólo uno repetiría en las páginas de *Nueva Dimensión*, Pedro L. Navarrete, que se estrena en el número 126 y reaparece más tarde con “Bob, querido Bob” (ND 136: 113-116). Por otra parte, aunque se tratase de autores en ciernes, alguno de los cuentos de esta sección sí consiguió un

---

<sup>88</sup> Excepciones son el número 132, donde aparece como «Primer vuelo» el relato de Ramona Prieto, nombre que luego se descubrió que era seudónimo de Rodríguez Toyos, quien ya había aparecido antes en *Nueva Dimensión*, y el 145, porque ese «Primer vuelo» no corresponde a un autor español, sino a Phillip K. Dick, a quien está dedicado todo el ejemplar como semblanza ante su fallecimiento en esa fecha.

fuerte impacto entre los responsables y lectores de la revista, mereciendo especial atención “La voz de los cielos” (ND 131: 15-36), de Miguel Pindado, y “Se bebió de golpe todas las estrellas” (ND 136: 59-72), de Hugo León.

Volviendo otra vez con el cuestionario, las preguntas ocho y nueve del mismo fueron, igual que en las parejas anteriores, también complementarias. Ambas versaron sobre qué material echaban en falta o que eliminarían los lectores de la revista. En este caso el 70% de los encuestados indicó que nada. Ahora bien, acerca de la petición de relatos más actuales los responsables alegaron que: “a), no había suficiente material rabiosamente actual (y disponible) para llenar mensualmente *Nueva Dimensión* dentro de nuestros criterios de calidad; y b), consideramos que hay todavía suficientes relatos de años anteriores inéditos o mal conocidos en España, y que merecían ser publicados” (ND 110: 7). Desde luego, estas dos sentencias sirven para demostrar la política editorial que mantendría *Nueva Dimensión* a lo largo de su etapa final. Por ello, no se menospreció la publicación de relatos muy cercanos en el tiempo, pero también buscaron cuentos más longevos o incluso pertenecientes a la Edad Dorada, la mayoría de ellos desconocidos para el público español.

Por otro lado, sobre lo que sobra, un 13% afirmó que pornografía. A estas personas se les responde que el aumento del contenido sexual se produjo porque con anterioridad no podían hacerlo, al considerarse tema tabú durante la vigencia de la censura. Por ese motivo, Santos achaca esta acusación a los cuarenta años de franquismo y defiende que, para él, se trata de erotismo. En realidad, la pornografía como tal, durante esta cuarta etapa, queda reducida principalmente a una viñeta, casi grotesca, y que incluía una advertencia previa, “El limpiaventanas”, por Petagno (ND 114: 58). Eso sí, el sexo no se volvió tabú completamente, sino que se intentó mostrar como otra faceta que había ido

madurando junto a la ciencia ficción. Buena prueba de ello es la aparición del artículo de Peter Nicholls “Sexo y SF” (ND 125: 145-153), junto al portofolio del mismo número (ND 125: 73-97), como dos piezas complementarias que analizaban esa relación.

En este aspecto sobre la relación entre erotismo y ciencia ficción, lo más granado, durante este periodo final de *Nueva Dimensión*, fue el cómic “El don”, por Roberto Bonadimani (ND 113: 73-96), premio a la mejor historieta gráfica europea en la Eurocon de Bruselas de 1978. Aquí, un ser alienígena llamado Extraño, descrito como inmortal, domina el mundo humano, y tiene una serie de concubinas en la estructura flotante donde habita, mientras el resto de la humanidad vive en la miseria y el salvajismo, bajo las ruinas de la civilización. Extraño regala el don a alguna de sus concubinas, se alimenta de su cuerpo y el cerebro lo deposita en una cúpula: les regala la inmortalidad liberándolas de las ataduras físicas. La historia se centra en Gradia, que debe traer a Extraño una sustituta, Manta, y cómo Manta se adapta al nuevo entorno, sucumbiendo a los misteriosos poderes de Extraño. Se trata así la aversión hacia la alteridad desde una faceta sexual.

Finalmente, el cuestionario añadía una última sección abierta, destinada a las sugerencias. A los responsables de *Nueva Dimensión* les llamó la atención que más de la mitad de los suscriptores que enviaron sus respuestas a la encuesta rellenaron también este apartado final, e, incluso, algunos llegaron a enviar hasta ocho folios de sugerencias. Todo este enorme material, que progresivamente fueron ordenando por interés y viabilidad, resultó muy valioso para establecer líneas concretas en la política editorial de *Nueva Dimensión* durante su última fase de vida.

Tampoco las propuestas de los lectores se quedaron en este cuestionario, pues de vez en cuando algunos de ellos enviaron recomendaciones en sus cartas. La que más destacó



fue la de Julián Cruz Moreno Lanau (ND 132: 183-185), quien, basándose en el editorial del 120 que decía que habían aumentado los originales que llegaban a la redacción, propuso crear una cooperativa de escritores de ciencia ficción españoles. Desde la revista le señalan donde reside la utopía de su idea, puesto que planteaba un intento de profesionalización en un ámbito que se hacía por amor al arte, dado que no reportaba beneficio alguno.

Ya al margen del cuestionario que motivó la reforma de *Nueva Dimensión*, aparece durante esta cuarta etapa vital de la revista otra serie de innovaciones, como la ya mencionada expansión de las páginas ex-verdes. Ahora bien, a la revista siempre le faltó una característica propia de muchas publicaciones norteamericanas de ciencia ficción: un apartado dedicado a la difusión científica, un espacio para artículos de carácter pedagógico que confiriesen un carácter más técnico a la publicación. En esta etapa, a partir del número 122, de abril de 1980, *Nueva Dimensión* incorpora, por petición del colaborador y escritor Álvarez Villar, esta faceta a la que no había prestado atención anteriormente. Para ello se crea una nueva sección, «El rincón de la ciencia», de la que se encargaría principalmente el propio Álvarez Villar hasta que, por enfermedad y posterior defunción, sería completada por otros colaboradores como Carlo Frabetti (ND 130), Augusto Uribe (ND 134), Alfredo Benítez Gutiérrez (ND 142) y principalmente Javier Redal (ND 131, 135, 137, 140, 144, 146 y 147), que en el momento era profesor de biología en un instituto en Valencia.

Los artículos de Álvarez Villar aparecen desde la constitución de la sección en abril hasta el final del año en casi todos los números. Las temáticas que escoge se vuelven muy actuales, y siempre con un afán de difundir la teorías científicas del momento, relacionadas con el género, como la idea del viajes temporal en “La máquina del tiempo”

(ND 122: 20-21), basado en la concepción einsteiniana del tiempo, o sobre la infinitud del cosmos, en “La pluralidad de los mundos” (ND 125: 67-68), donde lo relaciona con obras de ciencia ficción como *Planilandia* (*Flatland*, 1884), de Edwin Abbott Abbott. Alguna otra de sus exposiciones, por ejemplo, el estudio de partículas subatómicas en “A la búsqueda de altas energías” (ND 127: 52-53), se ha vuelto hoy en día de mayor actualidad, especialmente gracias al acelerador de partículas que el CERN ha desarrollado bajo tierra en Ginebra.

En otras ocasiones la exposición se vuelve muy técnica, como en “La máquina del tiempo” (ND 122: 20-21), donde se usan incluso fórmulas que generaron errores tipográficos subsanados posteriormente en un aviso a lectores (ND 123: 35). También hay que señalar que en alguna ocasión provocaron discrepancias dentro de la sección de correspondencia. En «Se Escribe» aparecen algunas cartas (ND 125: 184-186) con respuestas técnicas a esta sección llevada por Álvarez Villar, a quienes después el articulista contesta (ND 127: 188-189), amparándose en el derecho de réplica que otorgaba *Nueva Dimensión*.

Como se ha indicado, a la muerte del doctor Álvarez Villar, la sección va perdiendo esa periodicidad en su aparición, alternando entre números, y en ella se produjo cierta oscilación de firmas, pero quien adoptó con mayor resultado esta responsabilidad fue Javier Redal. Algunos ejemplos son “Tres, dos, uno... ¡Tiempo!” (ND 131: 40-44), donde señala que la cuarta dimensión es un artificio matemático para poder tratar al tiempo como una magnitud espacial, o más centrado en su especialidad, “Micoplasma: el microbio atípico” (ND 137: 38-41). Además, también provocó cierta polémica dentro de la sección como en el contra-artículo “Sobre «Las verdes colinas»” (ND 144: 52-56), una respuesta en discrepancia a la exposición sobre la ecología que Benítez Gutiérrez realizó

dos números antes en “Las verdes colinas” (ND 142: 20-23).

Otra novedad en esta cuarta etapa de *Nueva Dimensión* fue la composición de un índice que agruparse todo el contenido previo aparecido en la revista, hasta el número 109. Mediante un aviso a los lectores, el cual se repitió durante varios números -“¡Atención! *Nueva Dimensión* está preparando la edición de una separata con el fichero de todos los relatos, artículos, cómics, portofolios, etc., aparecidos hasta el número 109 inclusive. Esta separata será remitida GRATUITAMENTE<sup>89</sup> tan sólo a nuestros suscriptores” (ND 110: 173)-, se realiza una labor que había quedado relegada por el triunvirato editor hasta este momento y que permite, no sólo ofrecer un carácter más profesional a la publicación, sino que facilitaría también la labor a los editores a la hora de seleccionar nuevo contenido para cerciorarse de que no hubiera aparecido antes en la páginas de *Nueva Dimensión*<sup>90</sup>.

Aunque sufrió progresivos retrasos, finalmente el índice fue publicado y distribuido entre los suscriptores, pues en un aviso a lectores (ND 122: 136) se informaba de que se enviaría a los suscriptores junto al número 123. Dada la complejidad de la tarea, este índice presenta alguna deficiencia que el indexador pasó por alto, en parte abrumado por la gran cantidad de documentos publicados en la revista a lo largo de los diez años de vida que tenía en el momento. Además, en todas las entradas sólo se indica la página inicial, pero no la final, lo que no permite conocer la extensión de cada documento. Por otra parte, posteriormente, para el nuevo contenido que fue apareciendo en *Nueva Dimensión*, cada número de diciembre incluyó, al final de sus páginas, una relación del contenido publicado en la revista durante dicho año. Así, el relativo a 1979 aparece en el número

<sup>89</sup> En mayúscula en el original.

<sup>90</sup> Ello no evita que alguna vez se cometiese un error, que los lectores, siempre avezados, localizaban y denunciaban rápidamente, como hizo Antonio Jesús Morata (ND 141: 186) sobre el relato “Mariana” (ND 139: 7-12), de Fritz Leiber (1960), que también había aparecido años atrás en el número 60, de noviembre de 1974.

118 (pp. 180-190), el de 1980 en el 129 (pp. 183-189), y el de 1981 en el 140 (pp. 184-190). Finalmente, y sin que pudiera parecer premonitorio, el último número, de diciembre de 1983, al coincidir con el final del año, traerá el último de los índices (ND 148: 218-221).

Otro punto que debe tenerse en cuenta al analizar la cuarta etapa es el contexto de mercado. En este periodo será donde *Nueva Dimensión* encuentra competencia, tras más de una década en solitario. El editorial del número 129, “Ya no estamos solos”, así lo refleja. En concreto se trata de tres aventuras editoriales, distintas entre sí y con variados resultados, ya mencionadas previamente en la introducción. El primero de ellos fue *La revista de ciencia ficción de Isaac Asimov*, que la editorial Picazo comercializó en España, toda ella traducción del original americano, por lo que no dejó espacio para escritos originales en castellano. El proyecto no funcionó como se esperaba y cesó, aunque unos años más tarde, a partir de 1986, la revista regreso a los quioscos de la mano de la editorial Forum.

Los otros dos casos aparecen en el marcado a comienzos de 1981. El primero de ellos fue la revista *Marginalia*, el proyecto de Francisco Arellano Editor, con la idea de dedicarse a las literaturas marginales. Sin embargo, como otros proyectos que Arellano pretendió lanzar desde su pequeña editorial, la publicación no fructificó y sólo vio la luz un número y tres *addenda*, compuestos exclusivamente de artículos. Finalmente estaría el más interesante de los tres proyectos, *Zikkurath Ficción*, profesionalización del *fanzine* del mismo nombre, del editor Fernando P. Fuenteamor. En su momento declaró buscar una vertiente más comercial que cuando la publicaba como *fanzine*. De las tres, ésta fue la que pudo convertirse en una buena alternativa a *Nueva Dimensión*, pero pronto chocará con los escollos que supone mantener una publicación de estas características y, a pesar

de los intentos, su periodicidad fue ensanchándose hasta desaparecer con el sexto número en 1982 (ND 146: 150).

En otro orden de la cuestión, un análisis del cuadro técnico durante los últimos años de vida de *Nueva Dimensión* refleja por una parte la estabilidad que ya había alcanzado la revista anteriormente, en especial en lo que se refiere al equipo de los corresponsales exteriores, que no cambian en ningún momento. Sí, por contra, se ampliará el número de colaboradores, pues, como se ha indicado, Santos apoyó su labor en la dirección gracias a esta serie de aficionados. Sin embargo, algunos tardaron en aparecer dentro del cuadro técnico. Se puede citar a Francisco Javier Redal (a partir del número 126), Juan Carlos Planells (también a partir del número 126), el regreso de Alfonso Álvarez Villar hasta poco después de su defunción (desde el número 120 hasta el 139), Rafael Marín (a partir del número 147), y, finalmente, Alfredo Benítez Gutiérrez (también a partir del número 147).

El resto de modificaciones fueron derivadas de la reestructuración que sufrió la revista a comienzos de esta etapa. Así, a partir del número 111 desaparece la figura de Director Periodista que ostentaba Fernando Mir y se sustituye por la de Director, cargo que ocuparía Domingo Santos. Además, aparece un cargo para suscripciones que realizará María Teresa Roca hasta ser sustituida por Magdalena Leal casi al final, desde el número 147. Por otro lado, está el cambio de nombre de editorial, que aparece ya como Nueva Dimensión S. A. desde el número 120. En relación con este punto, gracias al cuadro técnico se observa también que la impresión se traslado de Novagrafic a Litoclub a partir del número 144, empresa que cumplirá esta labor hasta el final. Por otra parte se aprecia la oscilación de distribuidora, donde el mayor periodo lo ocupa Libresa, desde el número 114 al 140.

Otra faceta particular de los años finales de *Nueva Dimensión* la constituirán los anuncios. A diferencia del periodo anterior de la revista, durante esta etapa la publicidad propia se vuelve más moderada, puesto que en muchos de los casos se reduce a una caricatura cómica o a la clásica foto de Einstein sacando la lengua, en ambos casos solicitando a los lectores la suscripción a la publicación. En este sentido, el anuncio más agresivo aparece casi al final de la vida de *Nueva Dimensión*, y consistió en la foto de un hongo nuclear junto al texto “no espere al fin del mundo, suscríbese ya” (ND 143: 164-165). Por parte de otros productos ajenos a Ediciones Nueva Dimensión, la publicidad que se acoge en la revista en esta etapa fue principalmente la de la colección *Super Ficción* de Martínez Roca, siempre anunciando los que fueran los dos últimos números de la colección. Otros casos destacados son la publicitación de tiendas de cómics, como Makoki, y de la revista *Zikkurath* que, aun siendo la competencia, demuestra la estrecha relación de amistad que mantenían los responsables de ambas publicaciones.

Por otro lado, en esta época se acude mucho a los avisos al lector como forma de comunicación directa entre los editores y los lectores de la revista. Tal y como sucedía en la primera etapa, retornan aquellos avisos que anuncian contenidos del próximo número. Claramente, este tipo de avisos tenían una finalidad comercial: generar atracción hacia el producto que asegure su adquisición por parte del cliente en el futuro. También con motivo de ventas, un aviso al lector muy frecuente es el del Club del coleccionista, que recoge los títulos de las obras publicadas por la editorial con la idea de facilitar al lector sus pedidos mediante la ficha que se incluía en las últimas dos páginas de todos los números. El problema es que, con el transcurrir del tiempo, especialmente a partir del número 125, de mayo de 1980, este club del coleccionista se omite y ello dejaba a los lectores sin el conocimiento de los títulos a la hora de poder solicitar ejemplares y

novelas, como las de la colección de los *Libros de Nueva Dimensión*.

Estos avisos de la nueva época también permiten observar de cerca cuáles fueron las aventuras editoriales de la editorial, como la nueva colección «La biblioteca básica de ciencia ficción», lanzada en 1982 (ND 140: 37). Desde luego, al constituir el medio de comunicación más directo con el lector, también otras informaciones que no afectaban directamente a la revista se comunicarán como avisos, por ejemplo, la notificación de la SECF sobre los preparativos de una Hispacon para 1981 que, finalmente, no tuvo lugar (ND 130: 68). Por estas razones, los avisos al lector, y los editoriales, serán la principal fuente de información incluida en el interior de *Nueva Dimensión* que posibiliten describir los inconvenientes que sufrió durante su etapa final.

En este sentido, al adentrarse en las dificultades y reveses que padeció la publicación en este periodo, el primer y principal problema a resolver fue la distribución. Tras la estafa de Disedit, quien adquirió esta responsabilidad fue Bruguera, pero, a cambio, solicitaba a la revista un tirada de 7.5000 ejemplares cuando el promedio que llevaba la publicación era de 2.000 ejemplares. Aunque Bruguera aseguró que subirían las ventas con su trabajo, éstas sólo aumentaron en un 4 o 5%. Además, a finales de 1980, Bruguera cesó su actividad editorial y comercial. Por suerte, *Nueva Dimensión* fue avisada a tiempo y buscó nuevos distribuidores, como Adiax. Aun así, en ningún momento cesaron los avisos que reflejaron retrasos y problemas de distribución (ND 130: 182).

Por estas razones, el trato con distribuidores siempre generó grandes problemas a *Nueva Dimensión*. El caso más flagrante lo protagonizó Adiax cuando decidió hacerse cargo de la distribución en Sudamérica. Tras varios años de ausencia, en un aviso a los lectores (ND 135: 50) que se repetiría en números sucesivos, los responsables se

enorgullecen de volver a los kioscos de allende el Atlántico. La distribución quedaría del siguiente modo: en Argentina, Adiax; en México, Aresme; y en el resto, Adiax (la sucursal española). No obstante, Adiax nunca llegó a pagar ninguno de los ejemplares que distribuyó en Latinoamérica, y ello supuso otro duro golpe al de por sí escaso caudal económico de *Nueva Dimensión*.

El problema no se redujo sólo a los distribuidores, sino que incidió también en el servicio postal. Al margen de que algunos suscriptores, como hace, por ejemplo, Juan Hernández Bravo (ND 116: 187), siguieran quejándose del estado en que ocasionalmente les llegaban los ejemplares, en el editorial del número 127, “En correos también leen ciencia ficción”, Domingo Santos explica cómo, a causa de la inflación y subida de tarifas de correos, se ven obligados a enviar los ejemplares a los suscriptores por correo ordinario y no mediante certificación, como hacían antes. El problema es, al parecer, que en algunas rutas desaparecían todos los envíos y con intención de mejorar el servicio, pidieron a los lectores que indicasen cuándo no les llega su ejemplar de *Nueva Dimensión*, para así localizar y solucionar esos agujeros negros del servicio postal. Esta misma idea se la recordaron a los lectores en un aviso (ND 131: 182), solicitando su colaboración en la irregularidades del suministro de la revista.

Si bien hay que recordar que la remodelación del formato de la revista respondía especialmente a razones económicas, la crisis del petróleo, que afectaba en España en aquella época, provocó una inflación tal que *Nueva Dimensión* no podría quedarse al margen. Por ello, durante estos años la revista debió asumir dos subidas en las tarifas, pasando primero a valer el ejemplar 250 pesetas, como se explica en el editorial del número 117, “Sobre costos, inflación, llanto y crujir de dientes”, de noviembre de 1979, y, poco después, 300 pesetas, esta vez referido en el editorial del número 135, “¿Otra



vez?... ¡Uf!”, de junio de 1981. Además, a partir del número 145, para evitar un nuevo aumento del precio, se opta por reducir la cantidad de páginas por ejemplar, que desciende de 192 a 160, decisión que se explica, a su vez, en el editorial del número 146, de julio-agosto de 1982.

Precisamente el problema con la distribución también venía derivado de la mencionada crisis y constituyó al final el detonante definitivo que obligara a frenar la edición de la revista en el número 147, de septiembre-octubre de 1982. Este último distribuidor que habían contratado a comienzos de ese año, del cual habían estado recibiendo liquidaciones normales durante ese periodo, se descolgó de repente con la devolución de números atrasados que habían quedado olvidados en sus almacenes. La sorpresa fue mayúscula cuando en la editorial comprobaron que muchos paquetes ni siquiera habían sido abiertos: el distribuidor no había cumplido su parte del trato.

Aun así, todavía no cesó el empeño de Santos no por dejar morir a *Nueva Dimensión*. Para salvar los números rojos, se liquidaron parte de las existencias de números anteriores y un año después, bajo un nuevo sello editorial, Fénix<sup>91</sup>, y distribución fraccionada por provincias, intentaron remontar el vuelo, con el número 148 (noviembre de 1982-diciembre de 1983), cuya portada quería reflejar el nuevo impulso de la revista y que incluyó más páginas hasta un total de 224. Además, se pretendió lanzar una edición paralela, «Los libros de Nueva Dimensión», una colección que querían centrarla exclusivamente en autores españoles, y que ya se había anunciado en el editorial “Proyectos y realidades” del número 141, de enero de 1982. A pesar de que en varios momentos afirman poseer varias novelas de calidad de autores hispanos (ND 141: 6), finalmente el proyecto tampoco resultó como esperaban, y sólo vio la luz un título: *Lágrimas de Luz*, de

---

91 La connotación mitológica en referencia al ave que resurge de sus cenizas refleja con adecuación el proyecto que se pretendió con este último número de *Nueva Dimensión*.

Rafael Marín.

Por lo tanto, todas las esperanzas que se mantenían con el número 148 dieron al traste. Fue el final; falló la distribución. De los nueve distribuidores locales que aceptaron formar parte del nuevo sistema que planteaba Santos, sólo tres cumplieron. El resto alegó falta de rentabilidad económica por la escasez de novedades mensuales y la pequeña tirada de *Nueva Dimensión*. Así que antes de aparecer el número 149 hubo de retener la edición y Santos cesó el proyecto por falta de previsión de rentabilidad en el negocio. *Nueva Dimensión* había muerto, ya de forma definitiva.

#### 4.5.1. Línea editorial.

A la hora de analizar las selecciones de relatos de esta época, se observa cómo en la revista se pretenden contentar todos los gustos de los lectores, y, por otra parte, ofrecer todas las vertientes de ciencia ficción que se escribían en el momento en el mundo anglosajón, vertientes que ya delimitaron en el editorial del número 134, “¿Existe una dicotomía en la SF?”. Para ello se buscaba un equilibrio, no siempre logrado, entre las variadas tendencias solicitadas por el público español, el cual, aunque pequeño, resultaba heterogéneo en gustos, como varias veces se ha ido señalando a lo largo de esta investigación. Aun así, se pueden determinar tres líneas editoriales.

En primer lugar, tendríamos los relatos de una ciencia ficción más clásica y ortodoxa, donde los ejemplos más claros serían los pertenecientes a la sección de «clásicos», sección que adquiere más presencia en esta etapa final. Entre ellos, habría

que mencionar a Abraham Merrit (ND 114: 27-56), de quien se selecciona el único relato que publicó en la revista anglosajona de principios del siglo pasado *Weird Tales*, “La mujer del bosque” (“The Woman of the Wood”, 1926), una narración que marcó todo un hito en dicha publicación estadounidense. Junto con “Los habitantes del pozo” (ND 13: 54-68) es el relato más conocido de Merritt y reeditado en muchas antologías. Aun así, es probable que de los representantes de esta nueva oleada de clásicos, el que más sobresalga sea el de John W. Campbell (ND 130: 41-59), “La última evolución” (“The Last Evolution”, 1932), de quien ya habían publicado en el número 6 su obra más famosa, “El enigma de otro mundo” (“Who Goes There? (The Thing from Another World)”, 1938).

Junto a ellos aparece otra línea editorial donde se engloban los relatos de fantasía, o a caballo entre la fantasía y la ciencia ficción, pues, como recordaron sus responsables en varias ocasiones, *Nueva Dimensión* fue una revista dedicada a ambos géneros. En este sentido, destaca especialmente el número 144, de abril de 1982, que, como se explica desde su editorial, “La otra ciencia ficción”, versa precisamente sobre esta otra vertiente de la fantasía, que en ese tiempo se consideraba como derivada del género y que tanto éxito estaba teniendo en Estados Unidos.

Finalmente, estaría una práctica más experimental de la ciencia ficción, que muchos lectores ni siquiera consideraban como perteneciente al género. En esta línea encontramos, por ejemplo, “Un cantante muerto” (“A Dead Singer”, 1974) y “El jardín del placer de Felipe Sagittarius” (“The Pleasure Garden of Felipe Sagittarius”, 1966), ambos de Michael Moorcock (ND 118: 30-49; ND 130: 25-39, respectivamente). Dentro de esta rama editorial, uno de los casos más llamativos es la aparición del cuento de James Sallis (ND 141: 29-34), “Jim y Mary G.” (“Jim and Mary G”, 1970), relato

altamente experimental, frío en su crudo realismo pese a su intensidad dramática, y que Damon Knight defendió como cuento de ciencia ficción cuando lo incluyó en la séptima entrega de su serie de antologías *Orbit* (1970).

De estas tres líneas mencionadas se entiende que ahora *Nueva Dimensión* busca contentar a la mayor cantidad de lectores, provocando un mejunje en las composiciones con relatos de temas y periodos muy diversos. Aun así, hay que señalar que los casos de experimentación no son tan claros como sucedía en la etapa anterior, ni los relatos mantendrán tanta actualidad con respecto a su publicación original. En este sentido, se percibe que, progresivamente, la revista tendió más a un nivel medio, recurriendo en muchas ocasiones a autores menos conocidos y de producción escasa, como H. H. Hollis (ND 113: 113-136), Langdon Jones (ND 122: 25-28), John Anthony West (ND 126: 79-86) o Michael Shaara (ND 128: 95-115), sin conseguir esa resplandeciente innovación de la época anterior. Entre esta categoría, se encuentra también la presencia de otros escritores cuya obra originaria, siendo extensa, era prácticamente desconocida en nuestro país, pues no llegaron a ocupar la primera fila de autores más demandados por las editoriales de su país, como Pamela Sargent (ND 123: 22-33), Daniel F. Galouye (ND 130: 69-93) o Evelyn E. Smith (ND 137: 43-50).

A ello hay que añadir, por una parte, una cierta dejadez de los responsables al componer números recurriendo a decisiones que agilizaran la tarea, como fue la inclusión de las dos novelas de Torres Quesada, unos números en donde flojeó la calidad de *Nueva Dimensión*. También debe mencionarse, en este punto, la aparición con cierta periodicidad de lo que se podría calificar como «firmas exóticas», es decir, escritores reconocidos de la corriente general de la literatura que en algún momento de su producción tocaron, aunque fuese de forma tangencial, la ciencia ficción, como Graham

Greene (ND 115: 8-27), famoso por su novela *El tercer hombre* (*The Third Man*, 1950), el premio Nobel Isaac Bashevis Singer (ND 118: 22-29), o el cineasta Woody Allen (ND 129: 8-20), quien también abarcó el género en alguna de sus películas, especialmente en la parodia *El dormilón* (*Sleeper*, 1973).

A la hora de buscar los motivos de esta tendencia más moderada de la revista hay que subrayar el problema del *copyright*, que era cada vez más caro debido al auge editorial de la ciencia ficción en Estados Unidos. En este país, desde hacía unos años, las editoriales venían pagando grandes anticipos a los autores prestigiosos por sus obras, con números jamás pensados anteriormente, tal y como explica Norman Spinrad en “El futuro de la SF” (“The Futur of Science Fiction”, ND 140: 143-149). Ello repercutió en un encarecimiento de los precios por derechos de publicación en el extranjero.

Por otro lado, en España, debido al aumento de editoriales y colecciones de ciencia ficción desde que comenzó el *boom* en 1975, lo que sucedió fue que, al comprar más originales para su aparición en castellano, subieron los precios de los relatos. Estos dos motivos explican la casi total ausencia de los autores clásicos de la «Edad Dorada» y algunos otros más jóvenes que eran los más cotizados del mercado y que ocupaban la primera línea del género en el mundo anglosajón. A pesar de recurrentes peticiones de más relatos de estos autores por parte de los lectores de *Nueva Dimensión* en sus cartas, como la solicitud de relatos de Heinlein del aficionado J. M. Díaz Mínguez (ND 128: 184-186), muchas veces desde la redacción se excusaron haciendo hincapié en que el pago de los derechos de publicación superaba el escaso presupuesto con el que contaba *Nueva Dimensión*.

Además del asunto de los *royalties*, tanto por la situación en el mercado estadounidense como en el español, la otra justificación que aclara la escasa presencia de

autores famosos durante esta época se encuentra en la crisis económica. La históricamente denominada crisis del petróleo de 1973 afectó a España en plena transición política y no se superaría hasta después de los pactos de la Moncloa, tras haber conseguido el PSOE ganar las elecciones en 1982. En este sentido, y como ya se ha indicado más arriba, *Nueva Dimensión* sufrió los efectos de la deceleración económica y la inflación constante (aumento de los costes de papel, de impresión, de distribución, de correos...), que le llevó a las dos subidas del precio y a los cambios de formato explicados antes. Esta crisis influye también en que la política editorial de esta época tendiese hacia una calidad media, pues, al reducirse el presupuesto, debían buscar material extranjero al alcance de sus posibilidades.

Por esa razón, los autores más famosos y populares sí aparecen, aunque esporádicamente y con poco más de un relato, entre los números de esta etapa final de la revista: Norman Spinrad (ND 113: 10-20), Lester del Rey (ND 126: 99-144), Cyril M. Kornbluth (ND 109: 61-63; ND 110: 127-156), Brian W. Aldiss (ND 140: 48-58), Robert A. Heinlein (ND 117: 107-111), Alfred Elton van Vogt (ND 117: 112-132) o Isaac Asimov (ND 128: 116-140; ND 137: 23-37). A este respecto, es de notar que uno de los autores que tanto había aparecido en *Nueva Dimensión*, Robert Sheckley, sólo aparece en este periodo en un par de ocasiones, en el número 124 y en el 131, a pesar de que lo solicitasen muchos lectores en sus cartas. Anécdota similar acaece con Philip José Farmer, a quien también en esta fase final de la revista sólo se le publica un relato en el número 128.

Posibles excepciones, precisamente porque consiguieron una frecuencia de aparición ligeramente superior, fueron James Graham Ballard (ND 109: 50-60; ND 112: 16-18; ND 139: 13-22; ND 144: 57-76), y Thomas M. Disch (ND 112: 46-52; ND 118: 50-53; ND

126: 50-68; ND 139: 48-76; ND 144: 83-123). En este aspecto, sobresalen dos apartados especiales destinados a un autor cada uno. El primero estaba dedicado a Clifford D. Simak, quien recibe una sección especial (ND 112: 65-146) donde a las dos obras suyas “Al borde del abismo” (“Rim of the Deep”, 1940) y “La casa de las alcas” (“Auk House”, 1977) les precede la habitual semblanza de Sam Moskowitz (ND 112: 54-64) y le continúa la bibliografía de este autor disponible en español (ND 112: 147-149). Además, Simak reaparece, en concreto, con otro relato en el número 125, de julio de 1980. El segundo caso homenajeaba a Alfred Bester, de quien se incluye, además del cuento “Algo ahí arriba me ama” (ND 116: 47-69), una extensa entrevista Pual Walker (ND 116: 70-78), un artículo de José María Catalá (ND 116: 79-86) y la bibliografía de este autor disponible en castellano en el momento (octubre de 1979). Similar a estos dos casos, otra posible anomalía viene motivada por la defunción en 1982 del escritor norteamericano Phillip K. Dick, a quien dedican casi la totalidad del número 145 en un extenso *In memoriam*.

Pocas firmas resultarán más actuales que las mencionadas, y en ese caso no repetirán mucho su aparición entre las páginas de *Nueva Dimensión*, como es el caso de Greg Bear (ND 1124: 111-144), George R. R. Martin (ND 120: 109-143; ND 127: 9-51), John Varley (ND 127: 109-158) u Orson Scott Card (ND 137: 67-142). Además, pocos relatos publicados vendrán abalados por prestigiosos premios, y, como sucedía en la primer etapa, en caso de aparecer, constituirían el reclamo principal del número, como el cuento de Ursula K. Le Guin (ND 125: 8-30), “El diario de la rosa” (“The Diary of the Rose”), ganador del Jupiter en 1977 y finalista del Hugo, del Nebula y del Locus de ese mismo año.

Aun así, a pesar de las dificultades por las que pasaban, desde la dirección siempre

hubo una preocupación por ofrecer al lector español contenido inédito y relevante de ciencia ficción. Para la consecución de este objetivo, en esta época publicaron algunas novelas cortas de los años cincuenta que todavía no habían aparecido en castellano y que, aunque pertenecían a autores menos conocidos, sí habían sido obras relevantes en su momento. Un ejemplo sería la novela corta de Harry Bates (ND 141: 51-111), “La dimensión fatal” (“The Triggered Dimension (Hidden Worlds)”, 1953). Por otro lado, hay que tener en cuenta que la aparición de algunos cuentos vino a veces motivada por acontecimientos recientes que mostrasen la actualidad de los mismos, en un caso casi calificable de oportunista. Como ejemplo se puede citar el caso de “Los recuperadores” (“Beyond the Weeds”, 1966), de Peter Tate (ND 119: 7-23), que versa sobre trasplante de órganos, asunto trascendente en España en ese momento puesto que se estaba legislando al respecto.

En otro orden de cosas, tal y como se comentaba más arriba, *Nueva Dimensión* pretendió hacerse eco de las nuevas modalidades de la ciencia ficción venidas del mundo anglosajón. En esta dirección, otra de las claves en la selección de contenidos fue mostrar el fuerte auge que estaban teniendo las escritoras en Estados Unidos. Por eso, el número 132 está dedicado exclusivamente a la ciencia ficción escrita por mujeres. Sin embargo, este caso no fue el primero, ya que anteriormente el número 71, de noviembre de 1975, estuvo dedicado al mismo asunto. Tampoco durante esta etapa será la primera vez que aparecieron escritoras en la revista, pues se pueden mencionar los casos de Lisa Tuttle (ND 115: 101-143), Racoon Sheldon (ND 116: 9-30), Leigh Brackett (ND 119: 69-92), Pamela Sargent (ND 123: 22-33) o James Tiptree Jr. -seudónimo de Alice Cooper- (ND 130: 101-127).

No obstante, el problema que supuso la confección del número 132 se planteó por



un asunto de coherencia interna. En el editorial del número 124 dejaban la puerta abierta a la publicación de originales en español, por lo menos uno por número. Ahora bien, se toparon con una realidad donde no parecía haber muchas mujeres aficionadas a la ciencia ficción, y menos escritoras. Este detalle quedó reflejado en la polémica que se protagonizó en la sección «Se Escribe», donde, ante la respuesta de Santos a la epístola de Rosario Velázquez (ND 123: 188-189) afirmando que en España no había lectoras de ciencia ficción, a la redacción empezaron a llegar cartas de muchas aficionadas, algunas indignadas, como la de Cristina González y González (ND 131: 186-187).

A pesar de existir ya un precedente, el ya analizado “El jardín de alabastro” (ND 86: 8-20), de Teresa Inglés, para la preparación del número 132, aunque empezaron a llegar manuscritos de escritoras, sólo uno les pareció que superaba los requisitos de calidad por ellos establecidos: “La música de las esferas” (ND 132: 68-74), firmado por Ramona Prieto. La sorpresa fue mayúscula cuando Santos descubrió unos días después el mismo relato publicado en el *fanzine* de Miquel Barceló, *Kandama*, con el nombre del autor verdadero, Roberto Rodríguez Toyos. Esta anómala ocultación de la identidad con el nombre de su abuela, provocó, en cierto modo, la frustración de los objetivos del número 132. Aun así, hay que afirmar que al final sí se demostró que había escritoras en el género, ya que la búsqueda de una escritora española competente culminaría con Elia Barceló (ND 138: 18-26), descubierta por Miquel Barceló en su citado *fanzine*.

Desde luego, tras este análisis, se deduce que la mayor parte de los contenidos se completan con material anglosajón. Dada la escasísima aparición de autores de otras nacionalidades, no se llegó nunca a emular aquel afán internacionalista de la primera etapa de *Nueva Dimensión*. Este aspecto contradice a una realidad en donde, como reconocen en algún momento (ND 143: 70), estaba viviéndose una maduración

importante del género en diversos países del viejo continente, una vez afincadas las influencias renovadoras de la Nueva Ola. No obstante, habría que recordar que, a diferencia del mercado norteamericano, la pluralidad lingüística europea siempre ha conllevado la contrapartida de dificultar la difusión cultural de cada nación más allá de sus fronteras. Por ello, *Nueva Dimensión* estaba limitada por las capacidades de sus traductores, que nunca fueron tan amplias como en sus comienzos.

En este periodo, mayor peso -en calidad- tiene la presencia de italianos, que aparecen principalmente en los primeros números de la etapa: Maurizio Viano (ND 111: 100-117) o Gabriella Scialdone (ND 118: 87-94). La representación francesa, en contra de los múltiples ejemplos hallados en periodos anteriores de la revista, especialmente en el primero, se reduce a Serge Nigon (ND 108: 39-48) y a Jacques Laroque (ND 120: 103-108), escritor del que además reconocen no saber nada, pero de quien toman un relato aparecido en *Horizons du Fantastique*. Sin embargo, se puede destacar la presencia de un cuento alemán, en una traducción directa, de uno de los autores germanos de ciencia ficción más destacados del momento, Jörg Weigand (ND 143: 7-77). En este sentido, una curiosidad será la presencia de un autor japonés, Shin'ich Hoshi (ND 122: 16-19), cuyo relato lo toman de *Fantasy & Science Fiction*, traducido por intermediación del inglés, y también de un autor búlgaro -el primero que representa a esa nación en la revista-, Anton Donev (ND 133: 15-18).

En conclusión, la revista tiende en sus números finales a diversificar la oferta, en detrimento de las novedades, así como de las más modernas representaciones del género que sí potenciaron en la etapa anterior los editores. Este cambio en la política editorial fue percibido por los lectores y varios alzaron sus quejas en diversas ocasiones. Un ejemplo se puede observar en el artículo “Una carta, un artículo, una alternativa”, de J. Lledó y A.

Segura (ND 115: 145-160), donde esta pareja de aficionados de Valencia, en representación de un grupo más extenso, propone a *Nueva Dimensión* promover una ciencia ficción más actual y madura que permita al lector español medio avanzar en sus posiciones y dejar de fijarse en los años cuarenta, pues incluso los autores americanos de la época habían cambiado sus actitudes y escrituras. Por este camino también abogaron algunos lectores en sus cartas, como Alberto Solé (ND 117: 181-183), al que le responden desde la revista:

Hacemos, o al menos intentamos hacer, una revista para el lector medio de SF. Intentamos que la SF que se lee en España progrese a unos niveles mayores de actualidad. Pero, desgraciadamente, el nivel de la SF que gusta aún a la mayoría de lectores sigue encallada en los años cincuenta y principios de los sesenta (ND 117: 183-184)

Sobre este asunto, de mayor hondura y relevancia es el artículo del editor de *Zikkurath*, Fernando P. Fuenteamor, “SF en España: Visiones subjetivas” (ND 118: 151-158), donde defiende los motivos que le habían llevado a convertir su publicación en una plataforma de difusión de un modelo de ciencia ficción elitista y experimental, muy abocado a difundir en España el movimiento anglosajón de la Nueva Ola, que remodeló el género en los años sesenta y setenta, o la obra de escritores como William Burroughs. Además de esa pretensión de modernizar los gustos del lector español medio de ciencia ficción, alrededor de *Zikkurath* consiguió reunir a un grupo de escritores jóvenes que se identificaban con esa tendencia de ficción especulativa y que colocan la cultura fuera de cualquier canal oficial, para conectarla con movimientos contraculturales, como la

entonces naciente movida madrileña. Este grupo fue denominado Nova-Expression<sup>92</sup>, y entre sus miembros se puede destacar a Eduardo Haro Ibars, José Vicente Rojo, Asís Calonge, Alfonso Español, Juan Alcober, Carlos Agustín, Juan Francisco Guerrero, o Roberto R. Toyos (Saiz Cidoncha, 1988: 421-424).

De todos los que pertenecían a este grupo, pocos aparecieron entre las páginas de *Nueva Dimensión*, a excepción del propio Toyos. Para sus escritos más experimentales buscaron otras plataformas como fue la etapa final de la revista fundada por Camilo José Cela, *Papeles de Sons Armadans*, y posteriormente en el *fanzine* *Zikkurath*, citado con anterioridad. Su ausencia en *Nueva Dimensión* es prueba principal de esa política editorial más conservadora que caracterizó a la revista en sus últimos años de existencia.

En cierta relación con el artículo de Fuenteamor apareció la carta del grupo Caos, “Por una narrativa nueva” (ND 124: 152-154), compuesto por los aficionados bilbainos Juan José Aroz, Pablo Gutiérrez y Roberto R. Toyos. El texto constituye una proclama unida al *fanzine* que editaban, inicialmente llamado *If...* y luego cambiado a *Caos*, y donde defendían que el despegue que había realizado la ciencia ficción anglosajona en los años sesenta y setenta con la Nueva Ola, debía también potenciarse en España, por lo que destacaban la labor del grupo Nova-Expression.

Los tres ejemplos indicados reflejan cómo, al margen de la revista, surgieron durante esos años, entre algunos grupos de aficionados, proyectos editoriales que buscaban la maduración de la ciencia ficción en España, difundir material de rabiosa actualidad e incluir relatos de autores españoles que pretendieran experimentar en sus escritos, con la pretensión de imitar la labor que había realizado Michael Moorcock desde que asumió la

---

<sup>92</sup> El término se debe a dos profesores norteamericanos, Figueras y Courage, término con el que establecían un juego de palabras que remitía a la obra de William Burroughs *Expreso Nova* (*Nova Express*, 1964) (Saiz Cidoncha, 1988: 421)

dirección de la revista *New Worlds*. A causa de ello, en sus políticas editoriales se distanciaban de *Nueva Dimensión*, que siempre estuvo muy limitada por la necesidad de ventas que caracteriza a un negocio editorial que busque un mínimo de rentabilidad. Sin embargo, ninguno de sus integrantes realizó una extensa labor dentro del género, “por lo que su aportación, que pudo contribuir a abrir la cf<sup>93</sup> al exterior, ha quedado sepultada en las historias oficiales como una especie de apostasía” (Díez, 2003: 18).

#### 4.5.2. Los editoriales.

Como se ha indicado, al tomar el cargo de director, Santos sume la responsabilidad directa de esta sección y su firma acapara todos los editoriales a excepción de los dos casos reflejados anteriormente de los números 122 y 139. Por otra parte, en este periodo esta sección tendrá mayor relevancia para explicar no sólo las líneas editoriales tomadas por sus responsables, sino también para reflejar algunos de los problemas que atravesó *Nueva Dimensión* esos años. Por esa razón, resulta más complicado separar los editoriales de la vida de la revista y, en ese sentido, muchos de ellos ya han sido comentados más arriba.

A veces, Santos aprovecha esta sección para anticipar el material del número en cuestión, como en “Cuentos de robots” (ND 128: 4-7), que presenta una selección de relatos de dicha temática, o en “Algo más que soñar” (ND 137: 5-6), donde recalca cómo habían optado por incluir relatos muy recientes que mostrasen lo más novedoso del género. En otras ocasiones el editorial sirve a Santos para incluir problemáticas de la

---

93 Acrónimo de ciencia ficción, tal y como se usa en el original. Forma parte de una convención y constituye la versión española de las siglas sf del inglés.

ciencia ficción del momento, como las nuevas tendencias que estaba adquiriendo el género en “¿Existe una dicotomía en la SF?” (ND 134: 5-7). Otro motivo sobre el que erigir el texto reside en la justificación de los contenidos seleccionados para el número en cuestión, como sucede en “La otra ciencia ficción” (ND 144: 4-7), en el cual se recoge una defensa de la vertiente fantástica que estaba empezando a dominar en el mundo anglosajón durante estos años, y de la cual pretenden ofrecer una panorámica en dicho ejemplar.

No obstante, algunos de ellos sí reflejaron otras inquietudes del momento, y en esa dirección los dos ejemplos más obvios son las dos semblanzas a dos escritores fallecidos esos años. El primero, el español Alfonso Álvarez Villar, a quien dedica una emotiva despedida en “Silencio” (ND 138: 4-6). El segundo caso fue la marcha repentina de Phillip K. Dick, sobre quien realiza un panegírico en el editorial del número 145. También en referencia a una noticia del género está el editorial “Ha muerto una librería” (ND 112: 4-6), donde anunciaban el cierre de *Dune*, especializada en la venta de libros de ciencia ficción, negocio que regentaba el colaborador Emilio Serra.

Algunos de los temas tratados, aunque mantengan conexión con ese momento, no han perdido actualidad, pues hoy en día no sólo continúan siendo preocupaciones de escritores de ciencia ficción, sino también de los gobiernos de muchos países. En ese sentido aparece el problema de las drogas, visto como un negocio, donde Santos insiste en la relatividad a la hora de declarar una sustancia dentro o fuera de la legalidad en “Drogas ilegales, drogas ilegales” (ND 125: 4-7). Otra problemática es la polución, sobre la cual trató Santos en “Mutantes” (ND 126: 4-8). En este último texto el director de *Nueva Dimensión* incluso se permite especular que en el futuro habría dos tipos de humanidad, el *homo urbanus*, que sólo respiraría aire contaminado, y el *homo campestris*, que

respiraría aire puro.

Otro asunto que se repite en muchos editoriales durante toda la vida de la revista fue el peligro nuclear, que durante este periodo está presente en los editoriales de los números 113, de junio de 1979, y en el 123, de mayo de 1980. Este motivo permite vislumbrar la doble preocupación vigente en el momento en gran parte de la población. Por un lado estaba la contaminación y peligros que plantea el uso de energía nuclear, un tema que sigue siendo polémico en nuestros días. Por otra parte, en esos años todavía estaba vigente la Guerra Fría, y en ese ambiente beligerante la amenaza de una contienda nuclear permanecía latente.

Al margen de ello, y sin perder nunca la relación con la ciencia ficción, un tema recurrente en los editoriales de este periodo, y que constituye, *por ende*, la mayor preocupación que tenía Santos en esos años, fue la infancia. Así, “Jugar a la violencia” (ND 115: 4-7), “Compadezcámonos de nuestros niños” (ND 118: 4-6) o “Sobre la indefensión de la infancia” (ND 130: 4-7) reflejan la inquietud del director de *Nueva Dimensión* por el mundo que heredarían los niños. Aun así, entre los editoriales que más se pueden destacar, está la crítica irónica de Santos a nuestros días en “La era de la incomunicación” (ND 143: 5-8), donde, como explicita, el ser humano está perdido ante la saturación de información que recibe a lo largo del día y que está obligado a seleccionar según unos patrones que ha aprendido de manera inconscientemente impositiva.

#### 4.5.3. La sección «Hoy»: Las antiguas páginas verdes.

##### 4.5.3.1. Los artículos: «Se Piensa».

A la hora de sintetizar la cantidad de artículos aparecidos en esta última etapa de *Nueva Dimensión* se pueden establecer algunas tendencias. Por un lado, aumenta considerablemente la cantidad de articulistas españoles que envían extensos análisis sobre diferentes cuestiones relativas a la ciencia ficción. En este sentido, uno de los colaboradores más frecuentes fue Carlos Saiz Cidoncha, quien firmó intensos exámenes como el que al final de la etapa anterior realizó sobre la serie de novela popular de Torres Quesada *Orden estelar* (ND 102: 141-144), y cuyo autor le respondió ampliando la información desde su propia vivencia (ND 113: 137-142).

Entre estos artículos de Cidoncha cabe destacar “Capitanes y reyes de las estrellas” (ND 117: 133-147), sobre el *space-opera* a través de las dos novelas *La legión del espacio* (*The Legion of Space*, 1934), de Jack Williamson, y *Los reyes de las estrellas* (*The Stars Kings*, 1947), de Edmond Hamilton; “Un río negro y milenario” (ND 128: 141-153), análisis de la colección *Anticipation* de la editorial francesa *Fleuve Noir* que acababa de editar su número mil; “La invasión de los bárbaros” (ND 130: 129-145), sobre el género de Espada y Brujería; “Los grandes imperios galácticos” (ND 141: 125-149), relación de obras del género donde el autor describiese un imperio a nivel galáctico; o “Los señores del futuro (el feudalismo en la SF)” (ND 147: 103-120), idea similar a la anterior, pero donde aunaba obras en las que se representara un mundo similar al medieval. Además de Saiz Cidoncha, en estos años también Javier Redal firma análisis similares, como “Ciencia ficción y genética” (ND 119: 141-146), repaso a las obras del



género que se relacionasen con la genética, o “¡Mazel Tov, es Asimov! (ND 137: 145-152), extenso artículo donde pretendía categorizar la extensa obra fictocientífica del estadounidense Isaac Asimov.

En ocasiones, estos análisis se centraron en la ciencia ficción española, como el análisis de José Luis Martínez Montalbán “Los *fanzines* de SF en España (1966-1976): un estudio estadístico” (ND 120: 145-164). En otros momentos se centraron en autores españoles concretos. En este sentido habría que destacar el intento de exhumación literaria que realiza Redal con “Vicente Blasco Ibáñez y la ciencia ficción” (ND 108: 134-138), donde repasa la utopía del escritor valenciano *El paraíso de las mujeres* (1922), una utopía desconocida que no aparecía mencionada en ningún ensayo sobre el género. El otro caso hace referencia a la entonces naciente ciencia ficción en catalán, con uno de los autores destacados del momento, “Manuel de Pedrolo, acto de reconocimiento”, artículo de J. C. Planells (ND 139: 143-150), un repaso a las cuatro obras fictocientíficas firmadas por Pedrolo: *Acte de violència* (1968), *Mecanoscrit del segon origen* (1974)<sup>94</sup>, *Aquesta matinada i potser per sempre* (1976) y *Successimultani* (1981).

Como se ha visto, una gran preocupación entre los artículos de autores españoles en este momento recayó sobre la dirección editorial de *Nueva Dimensión*, con los casos ya mencionados con anterioridad. En relación con esa tendencia también se pretendió informar sobre las vertientes más actuales de la ciencia ficción en algunos artículos del «Se Piensa», como la reseña que realizó Planells (ND 123: 147-154) sobre la trilogía de Ellison varias veces citada, *Visiones peligrosas* (*Dangerous Visions*, 1967), cuando todavía permanecía inédita en español, pues hasta 1983 no la editó Martínez Roca en su

---

<sup>94</sup> Tal es la relevancia de esta novela en concreto que Julián Díez la incluyó entre las quince mejores novelas españolas de ciencia ficción (Díez, 2001: 293-294). Se trata de una novela de supervivencia y amor en un mundo devastado por una catástrofe natural, de lirismo sencillo, lleno de horrores y también de esperanza y con dos personajes infantiles muy bien contruidos.

colección *Super Ficción*. Otro ejemplo es el análisis de Javier Redal sobre las nuevas direcciones que iba adquiriendo el género en Estados Unidos en “¿Adónde va la SF?” (ND 134: 159-160).

Por otro lado, hay estudios que se relacionan con otras secciones de la revista. En este sentido, por ejemplo, aumentan los artículos científicos que se relacionaría con «El rincón de la ciencia», como “Tres artículos científicos”, de Enrique Velasco Díaz (ND 127: 159-162). También se englobarían en este apartado los repasos de Planells sobre novedades editoriales a lo largo del año, como el de 1980 (ND 126: 150-155) y el que hace un año después (ND 142: 139-142). Además, también pueden mencionarse los artículos que plantearon observaciones cinematográficas, como “Algunas reflexiones en torno al cine de SF”, de F. P. Fuenteamor (ND 111: 158-162).

No obstante, ocasionalmente centraron la atención del «Se Piensa» sobre las conferencias ofrecidas sobre el género. A parte de la de Guillermo Solana impartida en la Hispacon'79 (ND 122: 137-146), de la que se hablará más adelante, debe subrayarse que las ponencias ofrecidas por autores conocidos resultan muy reveladores sobre el método de trabajo creativo que posee un escritor de ciencia ficción. En primer lugar está “¿Es necesario el género sexual?” (ND 124: 145-151), una disertación que dio Ursula Le Guin en 1974 en la Universidad de Washington sobre su obra *La mano izquierda de la oscuridad* (*The Left Hand of Darkness*, 1969) (ya editada entonces en español por Minotauro), que resulta interesante porque en ella desmenuzó el estudio científico que había hecho en su novela y que, en cierto modo, permite conocer el proceso de creación ficcional que realiza un escritor de ciencia ficción al abordar la obra. En segundo lugar, se publicó “Prediciendo el futuro” (ND 125: 153-156), una charla que en enero de 1939 dio H. G. Wells cuando fue invitado a Australia y donde, aunque de una forma un poco

precaria, explica lo que sería el trabajo de los escritores de ciencia ficción, pues defiende la extrapolación de un elemento presente para prevenir sobre el futuro.

Finalmente, entre la miscelánea de asuntos tratados en esta sección, siempre en relación con la ciencia ficción, caben destacar los artículos realizados como ayuda a los nuevos aficionados que llegaban a la revista, como son “Los concursos de SF” y “Breve vocabulario del fan”, de Javier Redal (ND112: 160-163), o el que explica y trae mención de todos los premios Hugo otorgados hasta el momento, en realidad una actualización que hace Planells (ND 133: 137-143) del que en 1968 firmó Sebastián Martínez (ND 2: 145-148). Por otro lado, en otros momentos aprovecharon también para reflejar la fuerza emergente que estaba adquiriendo el género en otros países, especialmente el artículo que se centra en China, de Michael Parks (ND 144: 133-136), y el repaso a la ciencia ficción húngara del corresponsal de dicha nación, Péter Kuczka (ND 144: 136-141).

#### 4.5.3.2. Las críticas literarias: «Se Edita».

Ya se ha mencionado que durante esta etapa las páginas «ex-verdes»<sup>95</sup> ven aumentados sus apartados. Entre las novedades se sitúa esta sección destinada a las críticas literarias de las novedades editoriales relacionadas con la ciencia ficción y la fantasía publicadas en España. Ya hubo antes en la revista una pretensión de crear y mantener una parte destinada a la crítica literaria, con diferentes responsables como Jaime Rosal o Augusto Uribe, o tomando reseñas aparecidas en otros medios. Sin embargo, hay que esperar hasta 1979, para ver completamente institucionalizada en *Nueva Dimensión* a la crítica literaria, tan valiosa para orientar las lecturas de los aficionados.

En primer lugar fue Emilio Serra, antiguo propietario de la librería *Dune*, quien, tras

---

<sup>95</sup> Forma en que se las denominó dentro de la propia revista.

el cierre del establecimiento, opta por encargarse de esta sección desde el número 108, de enero de 1979. No obstante, pronto se vio superado por la tarea y por el desencanto derivado de la frustración de su negocio, y se anunció su cese como responsable de las críticas literarias en el número 117, de noviembre del mismo año. Tras unos cuantos ejemplares donde esta sección sufrió cierta inestabilidad que parecía presagiar el mismo destino que había sufrido en intentos previos, un nuevo grupo de colaboradores apareció para completar las críticas literarias, especialmente a partir del número 124, de junio de 1980, hasta la desaparición de la revista. Estos fueron el incombustible Juan Carlos Planells, y los algo más esporádicos Javier Redal y Alfredo Benítez Gutiérrez.

Aun así, *Nueva Dimensión* no dejó de enfrentarse al mismo problema que había mantenido desde su creación. A pesar de los estrechos contactos con otras editoriales españolas del género, éstos se negaban a enviarles ejemplares de sus novedades para que recibiese la consiguiente atención en la principal plataforma de difusión que era *Nueva Dimensión* para el público potencial al que se dirigían. De esta circunstancia también se quejaron en estos años, especialmente con el mencionado editorial que firmó Planells en el número 139, de noviembre de 1981, pero que ya había recibido atención previamente, y que se aprecia en la siguiente aclaración de Augusto Uribe:

Como sea que los editores españoles siguen ignorando olímpicamente a ND y no nos envían ningún ejemplar de los libros que publican, y la mayor parte de las veces ni siquiera la noticia de su aparición, debemos volver provisionalmente a la antigua fórmula de dar cuenta de la aparición de libros de que tengamos noticia, complementándola, en las publicaciones que consideremos más interesantes, con una crítica más escogida y amplia (ND 112: 164).

A pesar de que ocasionalmente se reseñaran títulos de obras del género aparecidas en colecciones no especializadas, la principal atención recayó en las novedades de las colecciones de ciencia ficción del momento en España. De ellas, las que obtuvieron mejor y más constante calidad fueron Acervo y la segunda época de *Nebulae*, pero las relaciones más estrechas las mantuvo *Nueva Dimensión* con Martínez Roca, una de las pocas empresas que enviaba algún ejemplar a la sede de la revista para que fuera reseñado. De menor relevancia, aunque también recibieron su atención en esta sección de la revista, fueron las colecciones de Adiax o Caralt.

De las mencionadas, Acervo destacó porque en ella colaboraba como director Domingo Santos, quien con su alto conocimiento encontró numerosos títulos capitales del género que permanecía inéditos en España, como *Dune* (1965), de Herbert o *El mundo de los No-A* (*The World of Null-A*, 1948), de van Vogt. En ella tuvieron cabida “desde clásicos de la Nueva Ola hasta muestras de la fantasía comercial más repelente, pasando por *space-operas* de nueva generación, títulos indiscutibles y hasta franceses raritos” (Díez, 1999c: 38). Durante estos años finales de *Nueva Dimensión* aparecieron obras importantes, como *Todos sobre Zanzibar* (*Stand on Zanzibar*, 1968), de Brunner, cuya reseña la realizó Domingo Santos (ND 122: 153-154), pero que también inspiró algún artículo en la sección de «Se Piensa», como el de Javier Redal “Comentarios geográficos a *Todos sobre Zanzibar*” (ND 143: 144-147). Incluso en vida de *Nueva Dimensión* se publicó un análisis sobre esta colección: “Las colecciones de SF: Acervo/Ciencia ficción”, firmado por Juan Carlos Planells (ND 129: 139-158). El problema aparece tras el número 40, pues las relaciones entre Santos y la propietaria, Ana María Perales, fueron enturbiándose y Santos dejó la colección en el número 43, noticia que también se anunció

en la páginas de la revista (ND 146: 155). A partir de ahí, con títulos ya fechados posteriormente a la desaparición de *Nueva Dimensión*, la calidad desciende, hasta que las series de fantasía se apoderaron de la colección.

Mejores resultados obtuvo la segunda época de *Nebulae*, que comenzó también en los setenta, los años del *boom* de la ciencia ficción en España, seis años después de que cesaran de aparecer nuevos títulos en la etapa anterior. Sin duda, por su exquisita selección del material, se convirtió en una de las mejores colecciones de ciencia ficción aparecidas en España, en gran parte gracias a su responsable, Francisco Porrúa. Su fuerte fue la presentación de nuevos autores que después se han vuelto relevantes en el género, como George R. R. Martin, Orson Scott Card, Joe Haldeman o John Varley, y, por otro lado, la reedición de clásicos como *Universo de locos* (*What Mad Universe*, 1949), de F. Brown o *Yo, Robot* (*I, Robot*, 1950), de I. Asmiov. Además, posee algunos títulos importantes que no han vuelto a editarse en España hasta fechas muy recientes, como *Muerte de la luz* (*Dying of the Light*, 1977), de Martin, reseñada por Emilio Serra (ND 116: 163), o *Titán* (1979), de Varley, reseñada por Planells (ND 138: 141-142). Pero especialmente publicó muchas antologías, donde destacan las centradas en James Tiptree Jr., Robert Sheckley, R. A. Lafferty, Brian Aldiss o Ursula K. Le Guinn, puesto que cada una de ellas incluyó relatos que constituyen hoy joyas del género.

Por su parte, *Super Ficción*, la más publicitada dentro de las páginas de *Nueva Dimensión*, fue una colección de caché más modesto, inclinada hacia títulos originalmente secundarios, puesto que las grandes obras las acaparaban *Nebulae* y Acervo. La colección, a diferencia de Infinitum o Caralt (que tenían idénticos planteamientos) sobrevivió porque tenía dos bazas a su favor: precios bastante económicos y un estilo personal y agradable. Además, se especializó en tres apartados:

reediciones indiscutibles, autores desconocidos y antologías. Sin embargo, hubo gran irregularidad en sus selecciones, y a veces se centró en autores de menor relevancia, como John Boyd, casi desconocido en España, que incluso llevó a que Planells escribiera un artículo sobre él para promocionarlo entre los aficionados españoles (ND 127: 164-165). En general, pocos títulos se pueden destacar: *Estación de tránsito* (*Way Station*, 1963), de Clifford D. Simak; *Ubik* (1966), de Phillip K. Dick; *Amos de títeres* (*The Puppet Masters*, 1951), de Robert Heinlein -reseñada por Benítez Gutiérrez (ND 147: 122)-; *Regreso a Belzagor* (*Downward to Earth*, 1970), de Robert Silverberg -reseñada por Planells (ND 141: 155-156)-; y la antología *Lo mejor de Stanley Weinbaum*, libro de enorme valor histórico para la ciencia ficción.

Finalmente, hay que indicar que también en esta sección de crítica literaria se analizaron colecciones enteras, por ejemplo, “Las colecciones de SF: *Nebulae*”, por Domingo Santos (ND 121: 159-171), de la que ya se habló en este trabajo; “Las colecciones de SF: *ND libros*”, por Francisco Javier Redal (ND 125: 157-164), ya analizada con anterioridad; la ahora vista de Acervo (ND 129: 139-158), y, por último, *Cénit*, una de las primeras colecciones aparecidas en España (ND143: 147-152)<sup>96</sup>, firmada por Planells. Al margen de esos análisis, también en una ocasión se prestó atención a una serie completa, en concreto, a la trilogía de la *Fundación*, de Asimov, tarea que realizó Redal (ND 140: 150-158).

#### 4.5.3.3. Crítica cinematográfica: «Se Exhibe».

Además de las críticas literarias, la otra novedad de estas páginas «ex-verdes» se

---

<sup>96</sup> En concreto esta última apareció en la sección «Se Piensa» de dicho número, pero encaja perfectamente con los casos precedentes, pues mantiene el mismo enfoque y planteamiento, por lo que se ha citado en este apartado.

centró en la producción cinematográfica del género. En estos años, tras el éxito de *La guerra de las Galaxias* (*Star Wars*, 1977), Hollywood encontró un nuevo filón económico que explotar y durante estos años aparecen numerosas películas de ciencia ficción que reciben su atención por parte de los aficionados que se encargan del «Se Exhibe»: Carlos Saiz Cidoncha y Rafael Marín -y ocasionalmente Javier Redal-. Aunque esta sección también quedó institucionalizada, como la crítica literaria, apareció más tarde, a partir del número 115, de septiembre de 1979, y no tuvo la misma frecuencia de aparición, pero sí resultó más amplia que en épocas anteriores, donde muchas veces se reducía a breves y superficiales sinopsis de varias películas que Cidoncha agrupaba en un sólo artículo.

Deben anotarse las sutiles diferencias que se perciben entre el trabajo de Cidoncha y el de Marín, pues, aunque ninguno sea crítico cinematográfico profesional, sino simples aficionados, Cidoncha suele reducirse a un resumen de los argumentos con ciertas valoraciones personales, mientras que Marín firma artículos más profundamente documentados, donde analiza el trabajo del director, de los actores y otros detalles técnicos a los que Cidoncha no presta atención. Desde luego, muchas de las películas que se mencionan son de baja calidad o serie B, algunas incluso imitaciones que aprovechaban el filón de *La guerra de las galaxias*, como todos los casos que cita Cidoncha en “La postguerra de las galaxias” (ND 117: 154-162). En otras ocasiones no se trataba de películas de ciencia ficción, aunque tenían cierta relación con el género, como *El resplandor* (*The Shining*, 1980), donde Kubrik adaptaba la novela de Stephen King (ND 131: 165-168), *Indiana Jones, en busca del arca perdida* (*Indiana Jones: Raiders of Lost Ark*, 1981), de Spielberg, película que se puede considerar fantástica (ND 140: 161-164), o *Tarzán, el hombre mono* (*Tarzan, the Ape Man*, 1981), de John Derek, principalmente a causa del escritor originario de los libros, E. R. Burroughs (ND 142:



159-162), que también escribió novelas de ciencia ficción.

Sin duda, la película que mayor repercusión causó y a la que mayor atención dieron fue a *El imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*, 1980), de Kershner, pues, aunque no apareciese bajo este epígrafe de crítica cinematográfica, se compuso toda la sección «Se Piensa» sobre ella, con tres artículos de Carlos Saiz Cidoncha (ND 129: 127-128), de Rafael Marín (ND 129: 129-132), y de Domingo Santos (ND 129: 133-138). Al margen de esa excepción, otras muchas películas destacadas de este periodo fueron reseñadas en *Nueva Dimensión*: *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979), de Scott (ND 123: 155-156), *Star Trek: la conquista del espacio* (*Star Trek: The Film*, 1979), de Robert Wise (ND 124: 166-167), *Superman II* (1980), de Richard Lester (ND 131: 161-164); *Atmósfera cero* (*Outland*, 1981), de Peter Hyams (ND 140: 159-161); *Rescate en Nueva York* (*Escape from New York*, 1981), de John Carpenter, (ND 141: 158); y *Los héroes del tiempo* (*Time Bandits*, 1981), de Terry Gilliam (ND 144: 157-159).

No obstante, el periodo cinematográfico más fructífero en este sentido fue 1982, y las películas anunciadas para ese año no llegaron a aparecer criticadas en *Nueva Dimensión* por los problemas que empezó a sufrir la revista, aunque sí quedaron mencionadas en la sección de noticias (ND 147: 134-135): *E. T., el extraterrestre* (*E. T., The extraterrestrial*, 1982), de Spielberg; *La cosa* (*The Thing*, 1982), de John Carpenter; *Blade Runner* (1982), de Scott; *Tron* (1982), de Steven Lisberger; *Star Trek II: La ira de Kahn* (*Star Trek II: The Wrath of Kahn*, 1982), de Nicholas Meyer; *Mad Max 2, el guerrero de la carretera* (*Mad Max 2, the Road Warrior*, 1982), de George Miller; o la tercera película de la saga de Lucas, *El retorno del Jedi* (*The Return of the Jedi*, 1983), prevista para el año siguiente.

Por otra parte, a pesar de que los festivales de Sitges habían quedado ya relegados

de la atención de los responsables de la revista, excepto por alguna mención entre las noticias relativas al cine, por ejemplo, en su edición de 1980 (ND 129: 170-173), se realizó un seguimiento a las dos celebraciones de un nuevo festival que se celebró en España durante esos años: el Festival Internacional de Cine Imaginario y de SF de la villa de Madrid, de cuyo seguimiento y artículos se encargó Cidoncha. La primera de ellas (ND 122: 155-167), tuvo lugar del 12 al 20 de enero de 1980 y fue organizada por un grupo de aficionados, por lo que pecó de las deficiencias propias de su novedad, pero exhibió hasta treinta y seis películas, algunas de muy remotos países donde incluso hubo que recurrir a un traductor simultáneo por falta de subtítulos. En la segunda celebración (ND 133: 156-162), del 2 al 15 de marzo de 1981, ya se consiguió un jurado internacional. Allí se proyectaron algunas películas como *Scanners* (1981), de David Cronenberg, o *Stalker* (1979), de Tarkovski.

#### 4.5.3.4. Las noticias: «Se Dice».

La sección relativa a las noticias que traía la actualidad del género a los aficionados y que tantos problemas planteó siempre a los responsables, en esta época sigue apareciendo con su consabida regularidad, a excepción del número 145. Aunque a veces algo atrasadas, y dividida en subapartados, aquí siempre se informaba, en primer lugar, de las novedades literarias, tanto dentro de nuestras fronteras, como en el mundo anglosajón, y, esporádicamente, en otros países, principalmente en Argentina, información que proporcionaba el corresponsal Luján Heredia. Las publicaciones en España en cierto modo dejaron de tener tanta relevancia desde la institucionalización de la sección «Se Edita», donde se ampliaba la información referente a estas obras. En cambio, la información sobre lo más vendido en EE. UU. permitía conocer cuáles eran las tendencias

dominantes del género en ese país, el más influyente a nivel mundial en lo que se refiere a la ciencia ficción.

Después aparecían resúmenes de novedades en revistas y *fanzines*. En este sentido ambos apartados en estos años se nutrieron de mayor contenido hispano, en parte, como ya se ha indicado, porque aparecen otras revistas de ciencia ficción en España, como *La revista de ciencia ficción de Isaac Asimov* o *Zikkurath*, y en parte también porque en este periodo crecen con mucha fuerza los *fanzines* españoles, algunos de los cuales adquirieron gran relevancia en la historia del género en nuestro país. Así tendríamos menciones al número 15 de *Zikkurath* (cuando aún no era revista profesional), dedicado por completo a la cantera hispana (ND 109: 150); o el seguimiento de otras publicaciones de aficionados como *If...*, luego transformada en *Caos*, que editaban en Bilbao Aroz, Gutiérrez y Rodríguez Toyos; *Space-opera*, surgido del éxito de *La guerra de las galaxias*; *Máser*, editado por J. J. Parera Bermúdez en Madrid; o *Fan de Fantasía*, que no incluía mucho la ciencia ficción y que editaba José Luis González Lago. Sin embargo, de ellos, probablemente el *fanzine* más revelador, en especial por la gran cantidad de autores españoles que dio a conocer, fue el de Miquel Barceló, *Kandama*, de filosofía más cercana a *Nueva Dimensión* y cuyo primer número se distribuyó gratuitamente a los suscriptores de la revista (ND 129: 168-169).

Otro apartado correspondía al cine, donde eran referidas las noticias a proyectos en ciernes, comienzos de rodajes, o éxitos cinematográficos en otros países, como los casos de *Superman* o *Alien* a lo largo de 1979 en esta sección. A ello le seguía, a veces, los casos emitidos en la pequeña pantalla, donde se pueden conocer versiones televisivas que se hicieron en este tiempo de algunas obras famosas de ciencia ficción como *Un mundo feliz*, de Huxley (ND 116: 176), por la BBC, o *Crónicas marcianas*, de Bradbury (ND

125: 175), que realizó la NBC. También se hacía un seguimiento a las convenciones, tanto nacionales como Europeas. Respecto a estas últimas se puede apreciar, por ejemplo, gracias a las noticias de los últimos números de la revista, los problemas que empezó a tener la organización de estas celebraciones, de las que *Nueva Dimensión* ya estaba más desvinculada, pues en 1982 inicialmente iba a celebrarse en Suiza (ND 142: 178-179), pero al quedar un único aficionado en su preparación, desistió de la tarea y recogieron el testigo unos tertulianos de Mönchengladbach, en la entonces República Federal Alemana (ND 146: 155-156).

Por otra parte, aunque ya no aparecieran con tanta frecuencia historietas ilustradas dentro de las páginas de *Nueva Dimensión*, si se prestaba especial atención al mundo del cómic. En este sentido, es de especial mención las noticias que ofrecieron sobre la organización, en sus comienzos, del hoy famoso Salón del cómic de Barcelona (ND 146: 154). Por otra parte, también se hallan curiosidades, como el lanzamiento de la versión en cómic de *La saga de los Aznar* por editorial Valenciana (ND 130: 180). En lo relativo a premios, siempre siguieron de cerca cuáles fueron los galardones más importantes otorgados en el mundo anglosajón, como son los Hugos, por ejemplo, los de 1979 aparecen en el número 116 (pp. 180-181), los Nebula, los de 1980 se recogen en el número 126 (pp. 172-173), y los Locus, donde los relativos a 1981 se expusieron en el número 138 (pp. 172-173).

En este punto hay que destacar que en 1980 el *fanzine Mecanoscritica* anunció la celebración de unos premios a los mejores contenidos de ciencia ficción de ese año (ND 131: 173-175). Tras las votaciones de sus lectores, de los galardones se puede observar el enorme peso que tenía *Nueva Dimensión* entre los aficionados españoles, ya que la mayor parte de los premios fueron originales aparecidos en la revista (ND 134: 183-185). Al

final de la sección de noticias se incluían necrológicas que en este tiempo, por desgracia, fueron algo más frecuentes, pues hubieron de despedirse de personas como Richard C. Meredith (ND 115: 182), Jesús Gómez García, que fue colaborador en *Nueva Dimensión* (ND 120: 179), Miguel Masriera, director de la primera etapa de *Nebulae* (ND 138: 176), y los ya mencionados casos de Alfonso Álvarez Villar (ND 138: 178-179) o Phillip K. Dick (ND 144: 180-182).

#### 4.5.3.5. La sección de correspondencia: «Se Escribe».

Finalmente aparecía la sección de correspondencia, «Se Escribe». Durante esta etapa se percibe una progresiva reducción del retraso en las caras de los lectores, cuyas opiniones se retrasan sólo dos números, y no los cuatro o cinco como sucedía en la anterior etapa, y menos los muy superiores retrasos de la segunda etapa. No obstante, este aspecto se verá incrementado cuando aumenten la periodicidad de la revista o desaparezcan las páginas «ex-verdes» en los últimos números, en concreto, en el número 136, especial de verano compuesto exclusivamente por relatos de españoles, en el 145, el especial dedicado a Dick, ya citado, y en el 146, el otro ejemplar destinado a originales en castellano, donde sólo aparece la sección «Se Dice» con noticias que, según indican, debieron haber aparecido en el número anterior.

También en este momento, gracias a las cartas, surgen intentos de asociacionismo, y a consecuencia de esta sección se formó una tertulia de ciencia ficción en Cádiz, partiendo de la propuesta de Alejandro Mira Gordillo (ND 122: 186-187). Su constitución quedó también anunciada entre la sección de noticias (ND 127: 177). Aun así, la mayor parte de estos intentos no fructificó, como le sucedió a Carmelo Recalde Díez (ND 128:

181) o a José María Díaz Mínguez (ND 129: 187). También mediante esta sección se puede conocer la vinculación -nuevas suscripciones, como Juan Ignacio Colomer (ND 131: 183)- o la desvinculación de algunos lectores respecto al género, como el autor de vez en cuando aparecido en las páginas de *Nueva Dimensión*, Rafael Llopis (ND 129: 180), quien anuncia el cese de sus suscripción porque ya no está interesado en la ciencia ficción.

Sin embargo, mayor relevancia tiene la enorme cantidad de críticas de las que se hacía eco la correspondencia. Como en anteriores etapas, estas cartas siempre traían la valiosa opinión de los lectores sobre los contenidos de *Nueva Dimensión*, información que luego servía para diseñar la línea editorial, pero que para la presente investigación adquiere un valor añadido: conocer los relatos que mejor acogida tuvieron entre los lectores. En este sentido, tuvo éxito especialmente el número 127 en su totalidad, que traía tres novelas cortas de George R. R. Martin, John Varley y Domingo Santos, respectivamente, pero especialmente muchos elogios recayeron en “Nunca digas buenas noches a un extraño” (ND 129: 61-126), de Rafael Marín, novela corta de la que se hablará más adelante. Por contra, también se publican las discrepancias con las selecciones realizadas en la revista, y en ese sentido fue especialmente vilipendiada *Nueva Dimensión* por la inclusión en cuatro números de dos novelas de Torres Quesada, que se analizarán con posterioridad.

A veces son críticas a otros productos relacionados con el género, como las opiniones sobre la película de dibujos animados de *El señor de los anillos* (1978), que hace J. C. Iribarren Arizmendi (ND 127: 186-187). Pero, principalmente, muchas traían numerosa y detallada información bibliográfica sobre ediciones de ciencia ficción, también en otros países, principalmente de Hispanoamérica. Derivado de este asunto, hay

que destacar que en este periodo, a través de la correspondencia, se intentó recuperar la información que al principio había en *Nueva Dimensión* sobre la relación de ciencia ficción y música, como hacen, por ejemplo, Santiago Palos Domenech (ND 137: 183-184) o Josep A. Palou Mas (ND 139: 182-183). En este sentido, algún aficionado, como Enrique Velasco Díaz (ND 140: 176), llegó a ofrecerse para crear una sección nueva, en este caso, un supuesto «Se Compone», pero el trabajo que supondría y la falta de remuneración fueron acicates que dejaban estas propuestas en simples declaraciones de intenciones.

Eso sí, como ya se ha indicado anteriormente, «Se Escribe» constituyó la principal palestra para que los lectores discutieran sobre temas relacionados con el género. Durante este periodo todavía se encuentran ejemplos de discusiones que venían de anteriores números, alguna de las cuales perdió ya su significado ante la orientación que iba adquiriendo *Nueva Dimensión*. La más clara en este sentido fue la cuestión -ya citada- del erotismo o pornografía de los contenidos de la revista, sobre la que opinan numerosos lectores, como Carmelo Recalde Díez (ND 115: 189-190), Luis Felipe Muñoz Rodríguez o Francisco González Turmo (ambos en ND 117: 179-180) o Marisa Paulos (ND 124: 181-182).

Aun así, mayor relevancia tienen las cartas que centraron la polémica sobre la línea editorial de *Nueva Dimensión*. En esta dirección hay que destacar las respuestas que recibió el ya citado artículo “Una carta, un artículo, una alternativa”, de J. Lledó y A. Segura (ND 115: 145-160), que coparon en su totalidad la sección del correo del número 119, de enero de 1980. En total, ocho epístolas donde los aficionados reflexionaban sobre la innovación y sobre la concepción que en ese momento se tenía de la ciencia ficción, y en común mantenían que *Nueva Dimensión* se estaba anquilosando en sus selecciones, y

que debía madurar hacia propuestas que se acercaran más a las tendencias que se practicaban en ese momento en Estados Unidos. No obstante, la polémica se alargó a números posteriores, como muestran las cartas de Juan Carlos Planells (ND 120: 181) o Luis M. Pereda Aramendi (ND 120: 189-190).

Derivada de la polémica sobre la línea editorial de la revista, se desarrolló también en estos últimos años una preocupación creciente en torno a la calidad de los originales en castellano. Rompió la baza Alberto Solé (ND 126: 186-188), con una visión muy negativa sobre la escritura de ciencia ficción que se practicaba en nuestro país, aunque queda claro que el contexto fue revelando que esa afirmación se quedaba anticuada. Muestra de ello son los elogios que reciben numerosos originales en español, y especialmente el número 136, que ya se indicó que estaba compuesto exclusivamente por relatos de españoles.

No obstante, en este sentido el desarrollo más analítico lo presenta Rafael Marín en una carta abierta a Javier Redal (ND 141: 176-179), donde plantea las posibilidades que explicasen por qué un escritor español de ciencia ficción en ese tiempo no escribía novelas. Entre otras causas, Marín apunta que, habitualmente, los escritores del género tienen una buena idea, propia para desarrollar en el corto espacio de un cuento, pero no pulen sus textos ni trabajan el discurso. Además, pecan de leer sólo obras de ciencia ficción en traducciones que resultan irregulares, por lo que no pueden apreciar la musicalidad ni el léxico ni las herramientas literarias de los escritores de su propio idioma. Por otra parte, puntualiza las diferencias existentes entre cuento y novela, aludiendo a que alargar la trama de un relato da como resultado una infructuosa novela. Claramente, también menciona el adverso panorama editorial que encontraba un escritor de ciencia ficción en el momento. Finalmente, hace una referencia a la falta de posibilidades para que el escritor de ciencia ficción se profesionalice, aspecto que constituye una de las



claves que puede permitir continuidad y desarrollo en la obra del escritor.

Por último, una discusión más surgió a raíz de un polémico artículo de José Ignacio Velasco, “Ciencia ficción y/o fantasía” (ND 143: 139-144), en realidad un manifiesto donde el autor planteaba sus gustos como lector, de tendencia muy conservadora, como lógicos y propicios, y donde ataca lo moderno como experimental y pasajero, propio de la juventud. En respuesta muchos aficionados atacaron directamente a Velasco por sus duros y subjetivos juicios, especialmente en el «Se Escribe» del número 147. Todos ellos le criticaron a Velasco que intentase imponer sus apreciaciones literarias personales sobre los demás y que atacase a la juventud sin otro motivo que su disconformidad con ellos.

#### 4.5.4. Los cuentos escritos originariamente en castellano.

Como ya se ha indicado, en esta época se produce el despegue de autores hispanos por el que *Nueva Dimensión* había estado clamando tanto tiempo. Desde la primera generación de escritores cuyas firmas agolparon la participación española en la primera etapa de la revista, no había habido continuidad ni desarrollo en cuanto al contenido original en castellano. En gran parte esa presencia se reducía a las analizadas «secciones experimentales», donde se incluía a muchos autores noveles, o a casos concretos, como los relatos del certamen que organizó *Nueva Dimensión* en 1976. En este momento no sólo se seguirá potenciando la aparición de nuevos autores en la revista, gracias a la mencionada sección «Primer vuelo», sino que también varios escritores empezarán a mantener cierta regularidad, como Rafael Marín o Javier Redal, a los que se pueden

añadir otros nombres relevantes que desarrollarían su obra posteriormente a la desaparición de la revista, como Elia Barceló o Juan Miguel Aguilera.

Junto a ellos conviven autores de épocas anteriores, como el propio Santos, o el doctor Álvarez Villar, que ya se ha dicho que retoma la colaboración con la revista. Ese aumento de firmas españolas fue en su día comentado en los editoriales de los números 120 y 124, y allí se declaraba prestar más atención a los manuscritos que llegaban a la redacción, y destinarles mayor espacio y frecuencia entre las páginas de *Nueva Dimensión*. Prueba de ello es que, a partir de ese punto, la única excepción donde no aparece ningún relato español es el número 145, el monográfico *In memoriam* a Phillip K. Dick, y pocos son los ejemplares donde sólo encontremos un original en castellano.

Ahora bien, ello no quiere decir que todos los escritores que en ese momento cultivaran el género apareciesen en *Nueva Dimensión*. Por una parte, la presencia de otras plataformas de publicación y difusión al margen de la revista (especialmente *Zikkurath* u otros *fanzines* del momento como *If...*, *Gnomo*, *Máser* o *Kandama*), hizo que ciertos nombres no estuvieran presentes, o lo estuvieran poco, en *Nueva Dimensión*. Entre otros, cabe citar a Mariano Antolín Rato, quien, además, por esos años había publicado dos novelas interesantes de ciencia ficción, como *Cuando 9000 Mach aprox.* (1973)<sup>97</sup> o *Mundo araña* (1981), o Juan F. Guerrero, que sólo firma un cuento en la revista, “5 pi medios” (ND 136: 7-12). De la ausencia de este grupo, que, como se comentó más arriba, en el momento recibía el apelativo de Nova Expression, se percataron algunos de los lectores, y les solicitaron en sus cartas, como Diego Cara Barionuevo (ND 138: 188), pero desde la redacción le respondieron que si estos escritores no les enviaban manuscritos, ellos no les podían obligar.

---

<sup>97</sup> Reeditado en 1981.

No obstante, sí hay que indicar que en este periodo se agolpa una enorme cantidad de autores. Por una parte se termina con la ordenación de manuscritos dispersos por la editorial que emprendieron Augusto Uribe y Carlos Saiz Cidoncha y que conforman la sección que denominaron «La cantera hispana». También está, como ya se indicó, la nueva etiqueta dedicada a autores nóveles, el «Primer vuelo», que introducirá una serie de nuevas firmas, con la idea de que los nuevos escritores se animasen y persistiese en la labor creativa.

Por otro lado, están los concursos de relatos celebrados en el seno de las Convenciones Nacionales de Ciencia Ficción de estos años, especialmente las de 1978 y 1979, a cuyos galardonados abrió sus páginas *Nueva Dimensión*. Estos concursos son un reflejo de la buena salud creativa que estaba teniendo el género en ese momento y la cada vez mayor actividad literaria de los escritores. También constata la aparición de las nuevas generaciones que venían con fuerza a suplir a los autores más maduros cuyo estilo seguía mirando hacia una ciencia ficción más clásica. En estos autores jóvenes se perciben influencias diferentes, propias de una España más inserta en una cultura global, y con una experiencia lectora más actual, por un lado, porque se aprecia la conexión de sus creaciones con la Nueva Ola, y, por otra parte, porque muchos expandían sus horizontes de lectura a otros géneros y a autores de la corriente general de la literatura.

Al margen de ello, también hay que anotar que en este periodo final de la revista se retoma cierto contacto con escritores sudamericanos que habían sido frecuentes en los primeros números. Fruto de esta relación será una serie de cuentos relevantes que muestran ese quehacer particular de los escritores de muchas partes de Hispanoamérica, pero especialmente de Argentina. Así, encontramos cuentos de los argentinos Angélica Gorodischer (ND 115), Eduardo Goligorsky (ND 111), Sergio Daniel Gaut vel Hartman

(ND 131 y 137), su mujer Amelia Graciela Parini (ND 144), y Norma Viti (ND 136 y 147), del chileno Hugo Correa (ND 142), o del uruguayo Carlos María Federici (ND 143 y 146).

De ellos, uno los cuentos más logrados es el de Gorodischer, “Trescientos codos de longitud” (ND 115: 35-51), relato que le solicitó Santos cuando se encontraron por los pasillos de la Worldcon de 1979 en Brighton. Aquí, al adoptar la voz narradora homodiegética intradiegética del personaje principal, una niña, tendremos, en primer lugar, la imitación del habla infantil, en segundo lugar, la libertad y ruptura de la puntuación propia del fluir de conciencia, y, finalmente, la mención a una realidad extrañada distinta a la empírica donde está inserto el lector.

Camino y camino mucho sobre la arena blanco amarilla seca que se hunde: empiezo desde el centro y voy primero a la mecánico de primera y vuelo al centro donde tengo que hacer dos saltos de ángulo que está bien porque voy mirando a las cifras que aparecen y de ahí adonde está Greta Garbo pero no tengo que volver al centro y voy hasta Berteaux que está sentado y dibujo caminando sobre la arena blanda que se hunde blanco amarillo la curva grande que termina en el director del barco negrero que se sonríe y me dice que él sabe que yo estoy cansada pero yo todavía no aunque es duro andar tanto por la arena (ND 115: 42-43).

En ese fuerte ejercicio de extrañamiento, serán los largos parlamentos de los adultos que se insertan en la narración los que arrojen algo de luz a la trama. No obstante, es precisamente este ejercicio discursivo del habla de la pequeña es el aspecto por el que más despunta el relato.

Al margen de los autores sudamericanos mencionados, está el uruguayo Wellington Gabriel Mainero, quien no había aparecido hasta entonces y alcanza cierta frecuencia en *Nueva Dimensión*. Sus creaciones son más bien relatos de reducida extensión donde se proponen reinterpretaciones en clave de ciencia ficción, o bien de relatos clásicos, como *Las mil y una noches* en “Érase una vez” (ND 120: 57-58), cuento que obtuvo la mención al desarrollo más breve en la Hispacon de 1979, o bien de pasajes bíblicos, como el asesinato de Caín a Abel en “Hermanos” (ND 130: 39-40), o la relativa a la figura de Jesucristo como un allegado de otro planeta con cuyo sacrificio consigue la salvación de su propia gente en “El pueblo elegido” (ND 135: 57-60).

#### 4.5.4.1. Las dos entregas de «La cantera hispánica».

Al comienzo de la última etapa de la revista aparecen estas compilaciones de cuentos, al estilo de «Los seis cuentos cortos» (ND 104: 93-99), que habían publicado en la época anterior. Su heredera alcanzará una vida breve, pues se reduce a dos apariciones (ND 108: 31-38; ND 116: 31-46). El símil no es fortuito, puesto que en la primera de ellas ya se plantea la relación de ambas selecciones desde la introducción (ND 108: 31). Además, se repite la cuantía de la muestra a seis relatos, y de nuevo se busca el equilibrio entre escritores españoles e hispanoamericanos. Por contra, la segunda entrega sí planteará nuevas particularidades ausentes en la primera muestra en los cuentos cortos del número 104: menor cantidad de cuentos, de los que todos pertenecen a la pluma de españoles y donde todos son nuevos manuscritos enviados a la sede de *Nueva Dimensión*.

En el caso del número 108, en la sección se incluyen: “Testimoniadores”, de Alberto Baeza Flores; “La revolución de los nihilistas”, de Víctor Molina; “La gente”, de Pablo

Municio Torrecilla; “El mito del retorno”, de Roberto F. Morales; “Fluyen las lágrimas del conocimiento”, de Juan Carlos Prieto Cané y “Adios, eternidad”, de Jesús Cabanillas. De estos escritores, el que más fama y práctica literaria posee es el primero, el poeta chileno Alberto Baeza Flores (1914-1988). Además, es el único repite en las páginas de *Nueva Dimensión*, dado que reaparece en número 124. “Testimoniadores”, en realidad un fragmento de un capítulo del libro que les remitió el autor, titulado *Pasadomañana* (1975), se basa en la pérdida de información a lo largo del tiempo, lo que provoca reinterpretaciones históricas incorrectas. De esta forma, el escritor da a entender que al historiador la óptica coetánea le determina tanto que le lleva a falsas interpretaciones sobre los objetos del pasado.

A diferencia de Baeza Flores, sobre el resto de los autores se ofrece información biográfica más bien escasa. Incluso de algunos de ellos, dado el tiempo que el original llevaba extraviado en la redacción, se han perdido los datos y sólo se conoce el nombre, como es el caso de Roberto F. Morales. Los propios responsables infieren que su autor es oriundo de Argentina, especialmente por las expresiones que usa y por la ubicación espacial de la trama en el Río de la Plata. Su escrito es en realidad un paródico relato sobre la criatura Cthulhu, tomada de los mitos lovecraftianos, donde se narra la retransmisión vía satélite, como si fuese un evento deportivo, del despertar del dios primigenio.

En otros casos se conoce, por lo menos, el origen del autor gracias al remite del sobre en el que vino. Eso sucede con Municio Torrecilla, quien envió el cuento desde Zaragoza. “La gente” consiste en una historia de corte fantástico que produce una sensación de desasosiego, ya que está narrado por un fantasma que se venga arrojando a las vías del metro a los culpables que lo habían lanzado a él cuando se saturó el vagón, lo

que le provocó la muerte. Caso similar acaece con Víctor Molina, quien envía el cuento desde Barcelona, en un folio escrito todo de seguido, lo que obliga a los responsables de la revista a realizar la partición en párrafos. Aquí el cuento relata una reunión de conjuradores donde se reescriben de forma falaz varias citas del filósofo alemán Friedrich Nietzsche. Compuesto por frases muy breves, buscando la economía de elementos, el relato se orienta más bien a la parodia.

Por su parte, el cuento de Prieto Cané presenta un ejercicio intenso de extrañamiento, donde no todo queda explicado y el lector debe adentrarse en el discurso para completar los espacios vacíos de la fábula. Desde luego, se describe la realidad de otro planeta o mundo, pues la voz narradora homodiegética, intradiegética, del protagonista, describe muchas de sus acciones como las de un animal, dado que además no tiene lenguaje. Así, por ejemplo, se describe cómo junto a su hermano, Calicut, caza unas criaturas llamadas Kor. El último relato de esta sección, el de Cabanilles, dada su extensión mayor, debe analizarse como un cuento corto. Lo interesante en el mismo reside en que la propia *Nueva Dimensión* se inserte en el mundo ficcional de carácter distópico descrito, y será la que controla a los individuos mediante la coerción de la creatividad literaria y la supresión de la libertad de expresión. Desde esa perspectiva, el cuento adquiere un tinte alegórico que podría esconder una crítica a la línea editorial tomada en esta etapa final por *Nueva Dimensión*.

A modo de puente, entre las dos entregas de «La cantera hispánica», y aunque no aparezcan circunscritos a esta etiqueta, en el número 111, de abril de 1979, se publican conjuntamente «Tres cuentos raros», en cuya introducción ya se advertía que con ellos terminaban las recuperación de originales extraviados en la redacción. En concreto dichos relatos fueron: “¡Cuidado con los satélites artificiales!”, subtulado “cosa-cuento o

cuento-cosa en psico-prosa onírica” (ND 111: 46-47), de Roger Justafré, compuesto por una serie de imágenes absurdas y contradictorias que giran en torno a un vampiro que vive en la azotea de la casa del narrador; “Pesadillas urbanas: Lunes 01.30” (ND 111: 47-49), de Josep M. Catalá, formado por un conjunto de imágenes oníricas que buscan siempre la ruptura mediante el absurdo con la realidad del lector, creando un mundo ficcional ilógico; y finalmente el uruguayo Félix Obes Fleurquin, quien firma “30 años” (ND 111: 50-53), un relato insistente en lo onírico y absurdo, compuesto por paradojas, ya sea de tiempo (el protagonista tiene 19 años, pero indica que han pasado treinta), o de sucesos (se contraponen la violencia de las muertes en el piso y su maldad con la dulzura con que trata a la novia). Ya se deducía de la etiqueta de esta sección, y lo corroboran los tres escritos, que ninguno se circunscribe a la ciencia ficción dentro de los límites que ha sido definida en este trabajo, sino que se plantean como ejercicios libres de imaginación que se acercan más bien al campo del absurdo.

La siguiente selección de la cantera nacional tiene lugar en el número 116, de octubre de 1979. Esta vez se desvincula del formato anterior puesto que, como se ha advertido, con los «Tres cuentos raros» del número 111 se terminaban los manuscritos guardados en la editorial. Por ello, esta segunda entrega de «La cantera hispánica» presenta cuatro nuevos relatos que habían llegado poco tiempo atrás a la redacción, y que esta vez solamente pertenecen a autores españoles: “Disquisiciones diversas sobre lo que parece un hombre” (ND 116: 33-34), de José Vivente Rojo; “El sorteo” (ND 116: 35-37), de Eduardo G. Murillo; “Noticias sensacionalistas” (ND 116: 38-41), de Josep Solé Nicolás; y “Conversión” (ND 116: 42-46), de Víctor José Romero.

En la introducción, firmada por Augusto Uribe, se afirma que esta nueva composición viene auspiciada por el elogio que un aficionado, Agustí Solla, realizó en



una carta a la ciencia ficción autóctona (ND 112: 183). Por esa razón, Uribe aprovecha para lanzar salvos en favor de la práctica del género en España frente a la realizada en el mundo anglosajón. Dicha defensa se basa en la consideración de la ciencia ficción escrita en España es más humana y humanista, pues, a pesar de sus limitaciones, puede ser capaz de ofrecer buenos cuentos del género con otras perspectivas diferentes a las de los anglosajones: “Si alguien ha llamado a la SF «canciones de cuna para técnicos» o «cuentos de hadas de la era espacial», a la hispana habría que referirse como «canciones de cuna para filósofos» o «cuentos de hadas de la era social»” (ND 116: 32). De esta aseveración se desprende el objetivo que se pretendió en esta muestra de «La cantera hispánica».

Sobre el primero de los cuatro autores, José Vicente Rojo, en la introducción se indica que es valenciano y que contaba en el momento con diecinueve años y varios cuentos aparecidos en el *fanzine Zikkurath*. El relato que firma en esta sección, “Disquisiciones diversas sobre lo que parece un hombre”, como su nombre indica, se compone de las reflexiones de un científico para determinar la humanidad de un extraño ser, buscando en él comportamientos humanos: a) el dolor, o la respuesta a la agresión; b) la capacidad de hablar y bailar (música); c) el gusto de la comida; d) el amor. Dado que el ser cumple esas cualidades, el narrador llega a la conclusión de que es un hombre y el ser queda libre. En el epílogo, confeccionado con frases y párrafos breves para acrecentar la fuerza narrativa de la escena, el ser asesina al científico y, éste, antes de morir, reitera su postura. Mediante la inclusión de la criatura indeterminada se estructura el relato en un análisis sobre la naturaleza humana. Lo más original del cuento es su disposición gráfica, su fragmentarismo y la implicación del lector en el relato para completar los numerosos vacíos de información que quedan sin desvelar en la fábula, como la descripción física del

ser.

Por su parte, García Murillo, residente en Barcelona y licenciado en Filosofía y Letras, ya había visto también publicado en *Nueva Dimensión* un relato suyo, “Informe confidencial sobre los últimos disturbios” (ND 90: 15-18). En el caso de “El sorteo”, éste consiste en una distopía tópica, cuyo protagonista acaba siendo víctima de su ignorancia y de su acción cívica en defensa del sistema. El mundo ficcional se crea mediante hiperbolización de elementos presentes: masificación extrema, caos circulatorio, circulación peligrosa de vehículos, despido por motivos inmerecidos, edificios laborales de trescientos pisos, la acción violenta de la policía, y el sorteo, un método para diezmar a la población de forma aleatoria. Dividido en cuatro fragmentos, fechados entre el 25 y el 31 de julio, no sigue la estructura de un diario, pues al final cambia la voz narradora, que se vuelve heterodiegética extradiegética, para revelar el funesto final del protagonista, Robert Kent, víctima colateral de la represión policial extrema contra unos subversivos que colgaban carteles en la calle. Con ese trágico final el relato incide que ningún ciudadano, por más defensor y fiel que sea al sistema social vigente, queda exento de su opresión.

En el caso de “Noticias sensacionalistas”, de Solé Nicolás, el autor, con veinte años de edad en aquél instante, imita el estilo del artículo de opinión, pues simula ser el editorial de un periódico que pretende poner fin a la polémica que dicho medio de comunicación había suscitado sobre el avistamiento, o no, de humanoides en zonas costeras. Aun así, cuando se avanza la lectura, se produce un interesante giro que rompe con el horizonte de expectativas que se estaba generando el lector, puesto que el articulista -que se expresa en plural mayestático-, aunque se haga llamar humano, es en realidad de otra especie, y los alienígenas descubiertos descritos son los seres humanos.

Falta en su columna vertebral la protuberancia que forma la aleta dorsal y, en los brazos, las formaciones cartilaginosas alrededor del húmero que constituyen las aletas pectorales. Carecen, asimismo, de pies palmeados. Presentan, sin embargo, una idéntica constitución de antebrazos y manos, lo que nos indica que deben ser animales de una gran habilidad (ND 116: 39).

Se ha producido un cambio de perspectiva que reflejará un mundo ficcional extrañado en el tiempo hacia el futuro, donde la perspectiva recae en la otredad, unos seres acuáticos que, a causa de la radiación dejada por una guerra nuclear, han evolucionado y desarrollado una civilización, mientras que los humanos pasaron grandes penurias hasta ir reconstruyendo su mundo en la superficie. Se destaca en el artículo cómo dicho descubrimiento para los seres acuáticos supone el desmantelamiento de muchos axiomas científicos, pues la presencia de vida sobre la superficie del planeta contradice las afirmaciones de los científicos y, por extensión, la creencia popular. Con esta fábula se reflexiona no sólo sobre la actuación de los medios de comunicación, sino también sobre la respuesta de la masa ante lo desconocido.

Finalmente, Víctor José Romero, que ya había aparecido antes en *Nueva Dimensión* con “Cajero” (ND 104: 95), firma ahora “Conversión”, el segundo de cuatro relatos que envió a la redacción de la revista. Este cuento, en forma de diario, con anotaciones que van del 13 de enero al 29 de junio, plantea escasa relación con la ciencia ficción, pues consiste más bien en una reflexión sociológica. El protagonista, inadaptado social, lucha por hacer prevalecer un concepto de libertad que consiste en marcar la diferencia, con acciones que pretende que sean chocantes y censurables por lo que él llama el “rebaño

alienado”. Sin embargo, como su actuación no consigue el efecto de reproche deseado, acaba convirtiéndose en un miembro productivo más de esa sociedad.

Tras este análisis, las conclusiones que se desprenden no difieren mucho a las ya presentadas en la antigua «sección experimental» de *Nueva Dimensión*. Muchos de estos relatos pecan de una calidad literaria baja y no muestran un desarrollo del argumento, reduciendo los elementos a la idea principal que los sustenta, en detrimento del resto de materiales con los que confeccionar el relato, como los personajes, el escenario o el discurso narrativo. En parte esta sección se conecta con el periodo en que sacaron adelante la revista Jaureguizar y Saiz Cidoncha y que pusieron en orden los papeles de la redacción, dando luz verde para la publicación a muchos cuentos que en su día quedaron relegados en pilas de documentos. Muchos de estos manuscritos, como ya se indicó, empezaron a aparecer tras el número 100. Aun así, la última composición refleja en parte la recepción en la sede de la revista de nuevos escritos enviados por varios autores, lo que constituye una primera prueba sobre la creciente cantidad de originales que llegarán a la redacción.

Por otro lado, muchos de estos escritores no presentarán continuidad en su obra. Alguno aparecerá nuevamente en las páginas de *Nueva Dimensión*, aunque una vez desaparezca la revista no volverá a concurrir en las publicaciones del género. Uno de estos casos es Eduardo García Murillo, quien reaparece con “Todas las bombas del mundo y el capitán Ahab” (ND 125: 34-37). De todos estos escritores, el de obra más extensa es José Vicente Rojo, del que se hablará más adelante.

#### 4.5.4.2. Las tres Convenciones nacionales durante esta etapa final de *Nueva Dimensión*.

##### 4.5.4.2.1. *La Hispacon'78*.

Tras la omisión ya comentada entre las páginas de *Nueva Dimensión* de la Hispacon'76 y la ausencia de convenciones en el año 1977, debido principalmente a problemas económicos de la SECF que les llevó a abandonar su sede en al calle Arniches, en 1978 vuelven a reunirse los aficionados, de nuevo en Madrid, bajo la organización de tres activos *fans* madrileños: Francisco Arellano, Jesús Gómez y Francisco González Rubio. El acto, bajo el patrocinio de la Asociación Puente Cultural, se vendió como otra celebración en torno a la conmemoración del 150 aniversario del nacimiento del escritor francés Jules Verne y tuvo como invitado especial a Pascual Enguídanos Usach, el autor de la ya analizada *Saga de los Aznar*, que firmaba bajo el seudónimo de George H. White. La asistencia alcanzó las ciento cincuenta personas, y entre los asistentes hubo nombres destacados como Redal, Planells, Aroz o el belga Bernard Goorden. En general, el acto consiguió cierta repercusión mediática ya que contó con conferenciantes de la talla de Fernando Savater.

Sobre la misma, sólo apareció en la revista una breve reseña de dos páginas firmada por Carlo Frabetti donde arremetía con furia contra la organización (ND 110: 165-167). Según parece, la asociación Puente Cultural le había invitado como ponente a las jornadas que habían organizado unos meses antes también para conmemorar el 150 aniversario del nacimiento del escritor francés Jules Verne. No obstante, el crítico de origen italiano se encontró a su llegada con que no sólo no le cubrían la estancia, sino que le obligaban

incluso a pagar la inscripción de asistente. Por lo tanto, para Frabetti la nueva Hispacon consistió en la repetición del mismo engaño, y calificó el acto de una fiesta organizada para y centrada en un club de amiguetes, que dejó de lado al resto de asistentes. Sus quejas incidían en aspectos como que los asientos de delante estuvieran reservados para los organizadores y sus amigos, que muchos de los invitados no llegaron, que se prohibiese a Fuenteamor exponer números de su *fanzine Zikkurath*, o que se dieran los premios del jurado a relatos escritos por amigos de los organizadores. En sus críticas se centró en la supresión en el programa de varios actos anunciados y en que las dos conferencias presentadas como más importantes, la de Fernando Savater y la de Francisco Torres Oliver, en realidad trataron aspectos superficiales de la ciencia ficción.

Sus controvertidos ataques generaron una serie de críticas que centraron la totalidad de la sección «Se Escribe» del número 113. En general, todos se defienden de las acusaciones del crítico italiano alegando que su crónica presentó una visión muy sesgada y subjetiva del acto y que en ella incluyó juicios peyorativos directos contra los organizadores. En concreto, Puente Cultural señaló que, aunque patrocinase la Hispacon, se dejó libertad para preparar el acto a los organizadores, encargándose ellos solamente de encontrar el local de celebración. También José Arellano escribió para ampliar información, justificar la ausencia de ciertos invitados, y defender la labor de la organización, así como la constitución del jurado en los premios o el motivo por el que se mantuvo como tabú el tema político. Sobre la retirada de los ejemplares de *Zikkurath*, se alegó que el local había sido cedido sin permiso de venta.

Por su parte, alguno de los asistentes, como Emilio Serra, también participó en la disputa y le achacó a Frabetti que no estuviese presente en su conferencia ni la tuviera en cuenta para su crónica, dando a entender lo limitado que fue el análisis de la Hispacon

hecho por el italiano. A todos ellos contesta Frabetti, amparado en el derecho de réplica que otorgaba *Nueva Dimensión*, donde nuevamente señala que las opiniones de una deplorable organización vienen corroboradas por otros aficionados, y se defiende de haber recibido un trato grosero y de lo que calificó de robo.

Desde luego, al margen de la cantidad de acusaciones que plagan esta discusión, el acto, con sus fallos y aciertos, no supuso ni la deplorable visión que argüía Frabetti ni los elogios que le atribuyeron los organizadores. Sin embargo, toda esta discordia no culminó hasta que, al comienzo de la crónica de Frabetti sobre la Hispacon'79 (ND 118: 159-161), el crítico de origen italiano realiza una disculpa oficial: “Con posterioridad a los sucesos que motivaron mis airados comentarios de la Hispacon'78 y las subsiguientes réplicas y contrarréplicas, he ido conociendo nuevos datos que me han hecho variar radicalmente mi opinión sobre las personas implicadas en el asunto” (ND 118: 159). También, en consecuencia, su crónica de la siguiente convención, además de abreviarse por esta primera parte donde se disculpa, resulta mucho más breve y moderada en sus juicios, de lo que se entrevé una autocensura para no polemizar al respecto.

Aun así, lo que más interesa a la presente investigación, a parte de la disputa entre el crítico italiano y la organización, fue la celebración durante la Hispacon'78 de un concurso de cuentos al que se presentaron treinta y tres relatos. En el número 112 se publican los cuentos premiados: el ganador, “Gaziyel”, de Ignacio Romeo (ND 112: 20-35); el segundo galardón, “El alegre juego de la persecución”, de Francisco J. Barrera (ND 112: 35-40); y el accésit, “Nadie se fija en el barman”, de Carlos Saiz Cidoncha (ND 112: 40-45). De los tres, el ganador y el accésit fueron escogidos posteriormente por Santos para la antología *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982), que publicó Martínez Roca.

A ellos habría que añadir varias menciones especiales, como la de mejor calidad literaria para “El rey no debe morir”, de Elías Sarhan (ND 116: 115-125), la de la técnica más innovadora para “Lepisma”, de Arturo Andreu Villaba (ND 117: 59-70), la de tema clásico a “Trampa”, de José Ignacio Velasco Montes, la de la idea más original a “La ciudad cuyo nombre era Lluevemuertos”, de Enrique Lázaro (ND 113: 58-71), y la de mejor planteamiento a “La suave distancia”, de José Alberto Gonzálbez Candela (ND 118: 54-68). Aun así, por discrepancias con el fallo del jurado, *Nueva Dimensión* se garantizó el publicar, en números sucesivos de 1979 algunos de los otros relatos finalistas que no obtuvieron menciones, como “Este es mi cuerpo”, de Carlo Frabetti, y “Litobio”, de José Ignacio Velasco (ND 114: 61-70), que aparece en lugar del antes mencionado.

Del ganador del concurso, Ignacio Romeo, médico analista de profesión, ya se ha hablado en anteriores ocasiones, en especial por sus cuentos de El Sabio Loco de Majadahonda (ND 44: 52-63) o “Dos mundos” (ND 102: 67-91). En esta ocasión se aprecia en él cómo va forjando una mayor destreza en su escritura a base de recurrir al género en sus creaciones, a pesar de que no fuese muy constante en el oficio. En esta ocasión acude a la ciencia ficción con un *novum* planteado desde una postura seria: las limitaciones del conocimiento humano ante lo desconocido. Al tratarse probablemente del mejor relato de Romeo, se ha optado por seleccionarlo para un análisis más detallado al final de esta investigación. Además, su inclusión en la citada antología de Santos *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982) justifica esta decisión.

El relato finalista, “El alegre juego de la persecución”, pertenecía a un autor joven que tenía dieciséis años de edad en el momento, pero que ya contaba con alguna publicación en *Zikkurath*. El cuento, como se advierte en la nota introductoria, se construye en torno al concepto de juego, y especialmente se basa en “El alegre juego de la



pesca del lenguado”, una de las modalidades de «Juegos reunidos». El campeonato se describe a través de la perspectiva de los tres jugadores que saldrán victoriosos: Ciscus Viriatus, que se esconde en una bóveda y mata a todos los enemigos que caen en la trampa; Yusivo Agaos, que elimina a un fugitivo que se había escondido en el juego, buscado por la ley; y Juan Gordon porque encuentra la Marmota de la Definición, ignoto artículo con el que quien lo encuentre gana inmediatamente la partida.

En realidad, se trata de un cuento sumamente imaginativo, muy sustentado sobre un fuerte ejercicio de extrañamiento, bien mediante la exposición técnica de las reglas del juego, bien mediante la inclusión de numerosos neologismos cuyo significado el lector debe completar, o bien mediante la descripción de acciones que no tienen conexión con las actividades que el lector realiza habitualmente en la realidad empírica. Un ejemplo de este modelo de extrañamiento más claro se haya en la descripción del combate telepático, donde cambian radicalmente los espacios, se transmuta la materia y aparecen neologismos para nombrar esa realidad distinta:

A la onda telepática acudieron nuevos combatientes, como tiburáceos anhelantes de sangre. El primero fue un tirador medio de ondas indescifrables que lo atrajo hasta un mundo vectorialmente paralelo a seis coplanarios. Las violentas sacudidas le obligaron a aterrizar. A medida que Yusivo se acercaba a su agresor, las ondas se iban haciendo más densas y, por lo tanto, impenetrables. Tuvo que desplazarse vertiginosamente en todas direcciones para no ser alcanzado de nuevo. El tirador aumentó la potencia en todo su área y Yusivo volvió a sentir los agijonazos en su estructura molecular (ND 112: 38).

Por último, Cidoncha, del que ya se ha hablado con anterioridad, consiguió el

accésit con “Nadie se fija en el barman”. Este cuento recoge el testimonio de un camarero que relata una historia a un receptor, supuestamente un cliente, con el que está conversando y cuyas réplicas no podemos ver, porque, como lectores, sólo tenemos acceso a las palabras del barman. Este modelo discursivo explica las constantes interpelaciones desperdigadas por el relato dirigidas al narratario: “¿Cómo dice? ¿Que en su vida ha oído hablar de semejante filme? ¿Que es usted un aficionado a la ciencia ficción y que, de haberse proyectado, lo habría visto o al menos hubiera oído hablar de él?” (ND 112: 41).

No obstante, la anécdota que relata el camarero, a pesar de las múltiples menciones al cine de ciencia ficción, debe encuadrarse en lo fantástico, pues es, en realidad, un encuentro con el diablo. El barman narra cómo fue testigo del cumplimiento del deseo de un cliente suyo, Jerónimo Marciano, por parte de un ser pequeño, negro, con aspecto de beduino y que desprendía un olor a azufre. Todo en el cuento busca el humor mediante la parodia de los argumentos de las películas descritos, las menciones a la afición a la ciencia ficción incluso del diablo, y la transformación de la naturaleza de Satanás en un ser nuevo que busca el perdón de Cristo otorgando deseos sin pedir el alma a cambio.

#### 4.5.4.2.2. *La Hispacon'79.*

Antes de adentrarse en la séptima de las convenciones, convendría indicar que ese mismo año se celebró la Worldcon, la convención anglosajona más importante de ciencia ficción, del 23 al 27 de agosto en Brighton (Inglaterra), cuya cercana ubicación permitió asistir a Domingo Santos. Sobre el acto escribió en *Nueva Dimensión* una extensa crónica (ND 117: 71-91) en la que incluye un análisis histórico del fenómeno, y una relación de

los tipos de actos que se celebran, como las conferencias, la gala o el concurso de disfraces. Sin embargo, lo que más destaca es la posibilidad de establecer contactos, saludando a la gran cantidad de asistentes que se encuentran por los pasillos. El artículo le permitirá, por una parte, describir cuáles son las particularidades de las grandes convenciones del mundo anglosajón, pero, sobre todo, a través de esa descripción descubrirá las enormes deficiencias y escasez de recursos de las convenciones españolas.

Santos fue unos meses después, invitado de honor de la Hispacon'79, como representante de la ya entonces longeva *Nueva Dimensión* y pudo comprobar la verdad de sus suposiciones. La convención fue organizada por José Ramón Cordero y Lorenzo Díaz, dos aficionados más cercanos al cómic, y tuvo lugar los días 12, 13 y 14 de octubre en los locales Montepio Comercial e Industrial, en Madrid. Aun así, el problema consistió en que se contó con mucho entusiasmo, pero pocos medios. Por ello, concluye Frabetti en su crónica: “En conjunto, una HISPACON dispersa pero interesante, y revigorizada por una notable inyección de sangre joven, en la que el tema central ha sido la problemática de la incipiente ciencia ficción española y sus posibilidades para un futuro próximo” (ND 118: 161).

Por otro lado, otro de los actos comunes de estas convenciones son las conferencias que dan escritores y aficionados de gran conocimiento del género. En esta ocasión *Nueva Dimensión*, por medio del colaborador Augusto Uribe, pudo reproducir una de estas ponencias: “La ucronía dentro y fuera de la SF”, de Guillermo Solana (ND 122: 137-146), en ese momento subdirector de la Agencia EFE. La ucronía, que los americanos llaman «historia alternativa», es el terreno de la especulación con el devenir histórico. Si la utopía no existe en ningún lugar, la ucronía no existe en ningún tiempo. Hace referencia a lo que hubiera sucedido si en determinado punto hubiese sucedido tal hecho en lugar del

registrado por la Historia. A ese hecho se le denomina punto de inflexión y permite al escritor reconstruir la historia y especular con un presente distinto, alternativo al nuestro. De esta forma, el escritor reflexiona sobre el tiempo, la linealidad, el determinismo o el enlace implícito entre el pasado y el presente, y presenta una crítica sobre la construcción del discurso histórico. Aquí el lector deviene en historiador, juntando las señales históricas, con el juego de reconocer los puntos de divergencia específicos. Es su confrontación de los hechos descritos en la obra con respecto a los reales la que da sentido al texto (Hellekson, 2009: 453-457). En el caso de la conferencia de Solana, éste, principalmente, tras definir el subgénero, realizó un repaso de muchas obras que habían tratado este tema, mostrando así el destacado corpus que se inserta en este subgénero de la ciencia ficción.

Al margen de estas cuestiones, e igual que en la Hispacon'78, en esta ocasión se volvió a convocar un concurso de relatos, al que llegaron cerca de setenta originales y, nuevamente, los premiados, así como otros cuentos que recibieron diferentes menciones, fueron apareciendo en *Nueva Dimensión* en varios de los números de 1980. De la relación de premios otorgados se informó en la revista al final de las dos crónicas, una de Frabetti y la otra de Santos, que se publicaron sobre el acto (ND 118:163). Así, antes de su publicación, los lectores ya tenían conocimiento de muchos títulos y autores.

El jurado, compuesto por Mariano Antolín Rato, Miguel Ángel Arenas y Javier Díez, falló a favor del relato de Eduardo Haro Ibars “Resurrecciones” (ND 119: 27-35). El finalista fue un joven gaditano, entonces aún escritor por descubrir, Rafael Marín Trechera, con “Habrá un día en que todos” (ND 119: 36-50). Por su parte, el accésit recayó en otro escritor gaditano, Ángel Torres Quesada, quien firma “Un asunto endemoniado” (ND 119: 51-68). Al margen de los relatos premiados, otros finalistas

vieron la luz en *Nueva Dimensión*, ya fuera dentro de una sección o de forma suelta.

Como sección, en el número 120 se presenta un bloque conjunto de relatos presentados al concurso que pudieran encuadrarse en la fantasía: el accésit al relato ultracorto, “Érase una vez” (ND 120: 57-58), del uruguayo Wellington Gabriel Mainero; el accésit al mejor de fantasía, “Liber infernalis” (ND 120: 59-64), del vizcaíno Roberto Rodríguez Toyos; y, finalmente, sin mención alguna, pero con carga humorística, “La SF considerada como una forma...” (ND 120: 65-69), de Javier Redal. Por otra parte, otros relatos del concurso aparecieron sueltos, como “El día que asesinamos a Ezra Pound” (ND 124: 23-34), de Fernando Pérez Fuenteamor, o “Pulazzo el etrusco” (ND 136: 149-159), de José Ignacio Velasco Montes.

El ganador, Eduardo Haro Ibars, uno de los escritores del grupo Nova-Expression, sólo aparecerá en las páginas de *Nueva Dimensión* con este relato. De él, en el aviso introductorio, citando una de las presentaciones que le hicieron en el *fanzine Zikkurath*, dicen que...

... su estilo es una búsqueda formal que intenta descubrir esa otra *realidad* que hay detrás de cada espejo y, a la vez, supone un buceo en materiales de la cultura popular -el cómic, el cine, la música- que utiliza como elementos de la vida cotidiana y transmutándolos, construye con ellos un complejo universo, absolutamente único y voluntariamente caótico, donde se mueven dos fuerzas, omnipresentes y oscuras: el sexo y la muerte (ND 119: 27).

En “Resurrecciones”, el *novum* se centra en la posibilidad de devolver la vida a los muertos. Se propone así una sociedad abúlica que ha roto la última frontera, la de la

muerte, pues es capaz de retornar la vida, aunque, debido al alto coste económico, solo es permisible a ciertos clientes. Claramente, también se exponen nefastas consecuencias, los casos atípicos, así como problemas de adaptación de los resucitados. El relato se centra en un caso concreto, pero en él la invención no es el motor de la trama, sino que lo que verdaderamente interesa al autor es mostrar en segundo plano las repercusiones sociológicas provocadas en una sociedad cuya victoria sobre la mortalidad ha degenerado en una ausencia de actitud vitalista.

Por esa razón, la voz narradora, heterodiegética extradiegética, domina todo el discurso, es subjetiva en sus juicios, caricaturiza y examina la sociedad con tono irónico. Precisamente en esas valoraciones sobre el mundo ficcional futuro se esconde la crítica al hastío vital de unos individuos de un supuesto porvenir donde las necesidades básicas han quedado cubiertas y la muerte ya no asusta a los adinerados. Por otro lado, también se esconde el humor en la propia construcción de la fábula, pues se ralentiza el ritmo para recrearse en la atmósfera angustiosa de la familia que espera el retorno de su pariente fallecido, como dando a entender que hubiera habido algún falló en la operación, cuando en realidad se pretendía celebrar que se trataba del Resucitado Un Millón. Ese final otorga al relato un tono de comedia absurda y será el remache de esa voz narradora que desde su posición superior manejaba la fábula a su antojo.

Por su parte, el relato finalista, el de Marín, se adentra en la dimensión lingüística (el autor se licenciaba en Filología Inglesa) para especular con el *novum* de una babel a la que se llega mediante un artificio ficcional algo burdo: el profesor Frederick Hooverstone ha ideado una nueva lengua, el «lebab» (babel al revés), que transmite mediante microondas a toda la humanidad. En general, el cuento, aunque centrado en uno de los afectados, Nathaniel Fencing, profesor de lenguas, pretende analizar las consecuencias de

una pérdida repentina de la diversidad idiomática de nuestro planeta. Con la supresión de las lenguas del mundo Marín especula que un lenguaje común no evitaría las diferencias humanas, sino que probablemente las acrecentaría o provocaría nuevos malentendidos. Además, en el relato la creación artificial del «lebab» se critica también al provocar la pérdida del conocimiento previo de la humanidad almacenado en papel, pues éste se vuelve ininteligible.

Más allá de la trama, que peca quizás de ingenuidad, hay que destacar que Marín se estrena como autor con este cuento que llegó a ser finalista en el concurso, lo que demostraba las posibilidades literarias que poseía ya el gaditano para despuntar en el mundillo de la ciencia ficción española. Pero lo relevante está, por una parte, en las influencias externas que se perciben en el autor, pues son más modernas, propias de una España que había ya salido del aislamiento que impuso el régimen franquista, y, por otro lado, el desarrollo de la habilidad con la voz narradora homodiegética intradiegética a la que tanto partido sacará Marín para explorar la intimidad de sus personajes.

Finalmente, el cuento de Torres Quesada plantea una combinación de elementos tomados del género fantástico, como es el pacto con el diablo, con otros de ciencia ficción, como la ubicación en el futuro y extrapolación de un sistema monetario diferente, los «enerdis». La historia, que comienza *in media res*, describe un pacto del demonio, llamado Elfegor, con un recaudador de impuestos, Isaac Martín, para solucionar el error cometido por la infernal criatura. Según se explica, el diablo había concedido riqueza infinita a un humano, Gilberto García, en un futuro donde la moneda de cambio es la energía. El problema está en que suministrar esa capacidad adquisitiva al «enerdi» personal e intransferible de Gilberto suponía dejar al Infierno sin energía, por lo que éste comienza a helarse. Con el nuevo pacto Elfegor conseguirá restituir la situación inicial en

el Infierno. Se percibe ya en el resumen de la trama la intención humorística del autor, donde plantea la gracia al intercambiar los papeles entre el estafador y la víctima, siendo el demonio el engañado por el humano y quien debe escarmentar para realizar correctamente su labor en el futuro.

En conclusión, frente a la Hispacon'78, el concurso de relatos de la convención de 1979 demuestra cómo este certamen iba creciendo en concurrencia y calidad. Es verdad que el gusto literario del jurado en esta nueva convención era más elitista que el anterior, tendente a una ciencia ficción más popular. No obstante, la calidad literaria de los premiados es susceptiblemente mayor en 1979 que en 1978. También, como se ha indicado, se ofrecieron más menciones y, entre dichos relatos, nada desmerecidos frente a los premiados, aparecen también cuentos relevantes, algunos de los cuales se analizarán más adelante. Es una pena que se interrumpiesen en este punto los concursos de relatos, ya que resultaban una forma acertada en el avance hacia la maduración del género y la progresiva profesionalización de los escritores que lo frecuentaban.

#### *4.5.4.2.3. La Hispacon'80.*

La serie de convenciones nacionales de estos años cesó con la celebrada en Granada los días 5 a 7 de junio. La información llegó de repente, pues el acto se organizó por iniciativa propia de un grupo de aficionados granadinos, al margen de quien hasta el momento llevaba la iniciativa en estas lides, la SECF. Tal fue la sorpresa que hasta la crónica de José A. Villanueva como asistente (ND 126: 155-157), no había aparecido mención alguna entre las páginas de *Nueva Dimensión*.

La convención fue modesta, con pocos asistentes, y fracasó al enfrentarse a



numerosos problemas que conllevaron un traslado del local, ya que el inicial les fue denegado a última hora, así como cambios numerosos en el programa e incluso cancelaciones de algunos actos, pues fallaron muchas de las películas anunciadas y muchos invitados y conferenciantes se ausentaron en el último momento. Todo ello provocó que no se celebrase ningún concurso de premios, al contrario de lo que había sucedido en las dos convenciones anteriores. Además, aunque se publicitó el acto por la ciudad, por organizarse en puente y marcharse los estudiantes, la afluencia fue reducida, ya que se contabilizaron unos veinticinco asistentes. Fuera de la región, acudieron sólo los pocos aficionados mejor enterados, como el propio Villanueva.

Tras esta funesta convención llena de problemas, la SECF intentó otra vez organizar una convención nacional para 1981, para lo cual se solicitó el patrocinio a la Caja de Ahorros de Madrid con el programa del acto ya diseñado, pero las negociaciones no llegaron a fructificar, como se observa en una nota de José Antonio Villanueva (ND 138: 168). No obstante, y tras tener que renovar la inscripción en el registro de la sociedad, volviéndola a fundar a finales de 1981, persistieron en el intento y aspiraron a preparar una Hispacon para 1982, pero, al no encontrar patrocinador, tampoco llegó a celebrarse y la sociedad se disolvió durante ese año. Tras este parón, hasta 1991 los aficionados no retomaron esta costumbre de las convenciones.

#### 4.5.4.3. Las dos novelas populares de Torres Quesada: *Dios de Dhrule* y *Dios de Kerlhe*.

A pesar del carácter serio de *Nueva Dimensión*, en los números 122 y 123, de abril y mayo de 1980, aparece una extensa novela, dividida en dos partes, de la pluma del

escritor afincado en Cádiz Ángel Torres Quesada, con el título de *Dios de Dhrule*. Para justificar la inclusión de esta obra entre las páginas de *Nueva Dimensión*, se cedió la voz al propio autor en el editorial del primero de ambos ejemplares, con el título de “La odisea del autor” (ND 122: 4-8). Precisamente la relevancia de este texto reside en la explicación, mediante un caso concreto, de las dificultades que los autores españoles de ciencia ficción de la época pasaban para ver publicados sus escritos, una dificultad que se ha ido repitiendo en muchos momentos de la historia fictocientífica española.

Torres Quesada arguye cómo su novela, desde que terminó la redacción en 1976, fue siendo rechazada editorial tras editorial hasta que Domingo Santos, cuando ya había asumido la dirección de *Nueva Dimensión*, decidió incluirla en la revista. Como escritor de novelas populares, especialmente para Bruguera, primeramente el gaditano probó suerte con esta editorial, y le respondieron que estaba bien, pero no llegaba a la altura de Asimov o Clarke de la selección de «Libro Amigo», aunque tenía un nivel superior a la colección popular *La conquista del espacio*. Entonces surgen los inconvenientes, *Dios de Dhrule* quedaba en una tierra de nadie que la hizo pulular de mesa en mesa de editores hasta la aceptación de Santos, cuatro años más tarde de haber sido terminada, y sin recibir el autor ninguna compensación económica por su labor.

Aun así, Torres Quesada aprovecha la palestra para quejarse de que *Nueva Dimensión* no le hubiera pagado nada por su obra. Es fácil entender sus quejas por el hecho de que una revista profesional no le remunerara su trabajo, mientras que por novelas de menor calidad que habían sido publicadas en colecciones populares sí había obtenido ganancias económicas. Por su parte, *Nueva Dimensión* se defiende al advertir que, dado su escaso presupuesto, no le suele ser posible pagar a los colaboradores, pero que, de la misma forma, tampoco tuvo que pagar Ángel Torres Quesada para ver su

novela publicada en una revista profesional, de difusión nacional y algo internacional, que podía llevar al autor a una fama más merecida. Ese argumento sirve para entender qué política editorial tenían los responsables de la revista de ciencia ficción española respecto al contenido autóctono.

Como se ha comentado, los problemas que tuvo el autor para ver publicada su novela se debían a que la misma quedaba en un punto intermedio. *Dios de Dhrule* es una obra algo más cuidada que las novelas de bolsillo que su autor tanto practicaba, como da muestra la serie de *Orden Estelar* que apareció en la citada colección *La conquista del espacio*. Por contra, no alcanza la seriedad, la profundidad y la reflexión de los autores de la Edad Dorada -y menos la calidad literaria de los escritores anglosajones de los años sesenta- que ocupaban las colecciones principales de ciencia ficción del momento en España, pues en realidad la novela de Torres Quesada no abandona muchos de los tópicos de los llamados *bolsilibros*.

Bien hay que reconocer que *Dios de Dhrule* empieza con fuerza. Una extraña entidad situada en un lugar indeterminado del cosmos despierta y reacciona ante la llegada de una nave cuya tripulación ha perecido, excepto uno de sus miembros. Toda la primera parte del relato consiste en la relación entre el humano, Darío Siles, y la entidad electrónica a la que llama Eva. Dicha posibilidad, que incurriría en la reacción del ser humano ante lo incognoscible e inaprehensible que sería una entidad con tintes divinos como es Eva, no aparece prácticamente reflejada en la novela. Más bien esa relación impulsa la obra hacia su verdadera intención: la aventura. La aparición en las inmediaciones de un planeta, Dhrule, habitado por humanos, dará lugar a un nuevo espacio ficcional. Mediante el extrañamiento espacial hacia lo exótico y desconocido, se estructura un típico universo maniqueo donde un tirano, antítesis del héroe, llamado

Logaroh, apoyado en una religión que él mismo ha creado, controla a la mayoría de la población por medio de la fe y de drogas de sumisión. Se observa, por tanto, que la historia deriva a la inclusión de aventuras al modo de *Flash Gordon*.

En este esquema resulta interesante el estudio de las similitudes y diferencias entre el protagonista y su malvado *alter ego*. Ambos poseen la misma cualidad que los diferencia del resto de personajes, el poder de la resurrección, propiciado en cada caso por el Módulo que les ayuda, la entidad Eva para Darío y otra idéntica para Logaroh. La diferencia reside en que el héroe, como representante del bien y de los valores establecidos, decide involucrarse en los acontecimientos de Dhrule de manera desinteresada, porque considera injusta la sociedad de ese planeta y siente que debe imponer sus principios e ideología, que son los del lector, para restaurar el orden en ese mundo. Por contra, Logaroh recibe constantemente atributos negativos, bien referentes a su mente enferma, estado de perturbación mental que le impide razonar juiciosamente, bien referentes a su asexualidad, que contrasta con la virilidad y masculinidad del héroe.

En cuestiones estilísticas, el autor incurre en la misma técnica ya apuntada antes sobre la novela popular. Se trata de un modelo discursivo tradicional, con una voz narradora heterodiegética y extradiegética. El orden de la narración es cronológico, coincidiendo los acontecimientos en su disposición en el discurso y en la historia. Se observa una preponderancia por el diálogo para alargar la trama y una tendencia hacia la acción. Ello conlleva una alternancia de ritmo de escena para las secciones dialogadas, con otro ritmo ralentizado para la acción, donde el narrador se recrea, o un ritmo detenido en las numerosas descripciones. Además, el autor peca de una falta de pulido en su redacción, que presenta algunas construcciones forzosas, o usos dialectales que rechinan con el resto de la redacción.

La diferencia que presenta respecto a las novelas populares aparece en la escritura, más fluida, dada la larga experiencia de Torres Quesada, y en la inclusión de una idea un poco más original y trabajada: el intento de verosimilitud ficcional de la resurrección y la larga justificación en la trama para presentar el planeta habitado por humanos, que propicie el extrañamiento espacial hacia un ámbito exótico y desconocido donde situar la aventura. También debe elogiarse la cualidad del autor para cerrar todos los entresijos de la trama, sin dejar cabo suelto, con progresivas explicaciones de la voz narradora, aunque de dicha forma no se da espacio al lector para la interpretación, porque todo queda claro en la historia.

El otro elemento que diferencia *Dios de Dhrule* respecto a otras novelas populares está en la presentación al lector de la información. Cuando Darío llega al planeta, la voz narradora opta por una focalización interna sobre el protagonista, y el conocimiento que el lector tiene sobre Dhrule viene determinado por la ignorancia de Darío. Según el protagonista vaya conociendo el mundo a través de lo que le cuentan otros personajes, como el joven Juess o el anciano Orlut, el lector también irá entendiendo cómo funciona el mundo ficcional de la novela. Una vez Darío se haya unido a los infieles y se trace el plan para terminar con Logaroh, la voz narradora también tenderá hacia una focalización externa, es decir, a saber menos que los personajes. De esta forma no se relata el plan para acabar con el enemigo, y así el lector puede verse sorprendido y debe seguir leyendo para averiguar la treta que han planeado.

En general, observando las cartas de los lectores que se publicaron en los siguientes números de *Nueva Dimensión*, la acogida de la novela fue muy positiva, como se percibe en las epístolas de Carmelo Recalde Díez (ND 126: 180-181) o de Buenaventura Ráez Esteban (ND 126: 184-185). Ya en el momento se percibió su parentesco con las novelas

populares, e incluso algún aficionado señaló que su lectura le trajo recuerdos de *Luchadores del espacio*, la emblemática colección que publicaba Valenciana en los años cincuenta, ya comentada con anterioridad. Eso sí, lo que se percibió en general es que el final de *Dios de Dhrule* daba pie a una continuación.

Gracias a este apoyo, Torres Quesada se lanzó a la escritura de esa continuación aludida por los lectores y a la que Santos dio luz verde exactamente un año después. También dividida en dos partes, *Dios de Kerlhe* aparece en los números 133 y 134, de abril y mayo de 1981. En la nota inicial de la novela se advertía que en realidad Torres Quesada no sólo había concebido una segunda parte, sino varias más, con la intención de componer una tetralogía cuyos tercer y cuarto títulos serían *Dios de la esfera* y *Dios de guerra*. Sin embargo, no se publicó en la revista ninguna de esas dos obras y la serie quedó interrumpida con esta segunda parte.

A ello contribuyeron las amargas críticas recibidas en la redacción, donde las más positivas ya vieron en *Dios de Kerlhe* un peor resultado que su predecesora. En parte, ello se debe a que, en esta segunda entrega, la sencilla y maniquea trama que tan bien funcionara en la primera novela se convierte ahora en un mosaico de tretas cuya estructura se asemeja más a las novelas de espionaje, conformada por un gran elenco de personajes, cada cual con su intriga particular, donde el contacto tangencial de sus pretensiones es lo que va uniendo todo el espectro actancial de la novela. Por este motivo, no se encuentra gran profundidad psicológica en la mayoría de los personajes. Eso sí, aunque cada uno de ellos se mueve en la dirección marcada por sus propios intereses, todos mantienen un objetivo común: el poder. Este ansia de poder aparece en la obra en tres sentidos: de forma utópica con idea positiva de reinstauración del equilibrio, representada por Darío; la sencilla pretensión de control, que encarna O'Hara; o como

sustento religioso e idea fanática de mejorar a la humanidad, que personifica Macombe.

Además, los cambios de personajes y escenarios obligan al autor a fragmentar más la historia y a la voz narradora heterodiegética extradiegética, con focalización interna, a volverse más multiperspectivística, es decir, a cambiar la perspectiva de los diferentes personajes, a diferencia de lo que sucedía en la primera novela, donde Darío recibía casi toda la focalización. Por estos motivos, la novela tarda mucho en encaminarse hacia su resolución, reduciendo todas las tramas a dos bloques antagónicos, dirigidos respectivamente por O'Hara y Macombe, que, siendo los dos personajes secundarios más destacados, no harán su aparición en la trama sino hasta bien avanzada la obra.

Por otro lado, hay que destacar que en esta segunda novela se producen cambios en los personajes. En contraposición al modelo de heroína activa y con iniciativa que representaba Yaita-La, la compañera de aventuras de Darío, en la primera obra, ahora se vuelve un personaje difuso, relegado a un segundo plano, casi sin relevancia en la trama, más allá de mero paciente de la acción de otros personajes. Finalmente, también se aprecian diferencias en Darío, que se vuelve más reflexivo y crítico según aumenta su descontento ante la Tierra que encuentra a su vuelta.

Es fácil entender que muchas de las transformaciones del esquema inicial viniesen auspiciadas por la traslación de la ubicación espacial a un escenario más conocido: el planeta Tierra. La recreación de la sociedad futura le permite al autor especular sobre las posibles repercusiones que varios aspectos de su presente tendrían en el porvenir, aunque lo habitual es que dichas extrapolaciones sirvan más bien para ambientar ese futuro (coches que funcionan con energía solar), que para realizar profundas reflexiones sobre los problemas de su tiempo. Así, en caso de que alguno de estos elementos condujese a una reflexión sobre problemas acuciantes, como la política, los personajes zanján

radicalmente el asunto sin ahondar en la materia. Sin duda, este hecho refleja la pretensión de Torres Quesada por crear una novela de aventuras, donde predomina la acción y la intriga, en menosprecio de esa cualidad intelectual que posee la ciencia ficción, y por la que el género se ganó el calificativo de «literatura de ideas».

Al margen de la historia de *Dios de Kerlhe*, el discurso presenta una serie de deficiencias mayores a las de la primera novela. Entre ellas, la más flagrante consiste en que, casi al final de la obra, antes de ejecutarse el plan para vencer a Macombe, O'Hara solicita a Darío que le cuente su historia. Todo el capítulo diecisiete, mediante analepsis, se trata de un extenso y pormenorizado resumen de la primera entrega, *Dios de Dhrule*. Este recurso discursivo podía estar destinado para aquel público que no hubiera leído la primera novela, aunque hay que recordar que *Dios de Dhrule* había aparecido en las páginas de la revista tan sólo un año antes. Desde luego, la inclusión del resumen, tan avanzada la segunda novela, resulta innecesaria (un lector que no hubiera leído la primera obra ya habría desistido a esta altura de seguir leyendo precisamente por desconocer el origen de la trama y los personajes).

En el estilo, como sucediese en *Dios de Dhrule*, no dejan de percibirse diversos errores sintácticos, incluso de concordancia: “A la gente le gustan en cierto modo...” (ND 134: 104); “Responde adecuadamente a los deseos de quienes la posee” (ND 134: 101). Otros casos son la elisión de preposiciones o de conjunciones: “después que sus compañeros...” (ND 134: 91). Además, muchas interrogativas indirectas aparecen sin acentuar o se realizan repeticiones innecesarias, que reflejan la falta de cuidado y revisión de la escritura: “mientras quería recordar qué le recordaba aquello” (ND 134: 79); “Les agradeceré entreguen a mis hombres sus armas” (ND 134: 53). Por otro lado, encontramos ejemplos de comentarios vulgares que no se corresponden con el tono



dominante en el resto del relato: “cascada voz que algunos decían era el resultado de su afición a engullir esperma” (ND 133: 29). Aunque algunos errores son difíciles de atribuir al escritor, porque se repiten en numerosos originales en la revista, a causa de problemas de maquetación y revisión ortográfica, se percibe que Torres Quesada se caracteriza por una escritura veloz y poco reflexiva y que no tiene por práctica una revisión y pulido de su discurso literario.

Por todos estos aspectos comentados, Torres Quesada no consigue alcanzar el nivel de la entrega anterior, y este aspecto lo percibieron claramente los lectores. Hasta la redacción llegarán numerosas cartas de protesta que fueron viendo la luz en la sección «Se escribe» de los números siguientes. Entre los aficionados más favorables se afirmó que esta segunda entrega de la saga de los dioses resulta mucho más pobre que la anterior, como opinan Juan Antonio Bravo Hernando (ND 140: 182) y José Luis Méndez (ND 137: 181-184), quien además enumera gazapos e incongruencias. Otros lectores más recalcitrantes, como Carlos Donderais (ND 138: 179-180), Francisco González Turmo (ND 139: 180-181) o C. Clemente (ND 139: 187-189), arguyeron que la aparición de este tipo de obras convertía la línea editorial de la revista en oportunista, pues facilitaba la selección del contenido en detrimento de la calidad de *Nueva Dimensión*, y varios incluso amenazaron con cesar su suscripción si seguían apareciendo obras de estas características, más cercanas a la literatura popular.

Por estas razones, y como explicaron en su momento desde la redacción, el escritor cesó su saga en este punto. Veinte años después, en 2002, en la colección *Aelita*, publicada por Río Henares ediciones, por iniciativa de varios aficionados que recordaban estas obras, se le ofreció la posibilidad a Ángel Torres Quesada de revisar sus dos episodios anteriores, principalmente mediante una labor de *abreviatio*, y añadir un tercero

que pusiera fin a la saga, *Dios de la esfera*. Finalmente quedaron los Dioses, por tanto, constituidos en trilogía.

#### 4.5.4.4. Los relatos de la sección «Primer vuelo».

Como ya se ha indicado más arriba, en esta etapa final de la revista se crea una nueva sección destinada a promocionar a autores noveles cuya firma no hubiese aparecido en ninguna otra publicación. Se trataba de buscar que los aficionados lanzados a la labor creativa, al ver su nombre en una revista de difusión internacional como era *Nueva Dimensión*, convirtiesen ese ocio en una práctica habitual. Así se cumpliría uno de los primeros requisitos hacia la profesionalización del género: crear una cantera de autores que revisitasen la ciencia ficción en sus creaciones. Además, con ello se buscaba romper con una característica habitual en la revista, la de publicar a autores que no volvían a remitir ningún manuscrito nuevo a la redacción.

En total son siete relatos, publicados en los números 125, 126, 127, 129, 131, 136 y 140. En el primer caso, José M. Monrabal, con “El amado” (ND 125: 64-66), se trata de un relato más bien fantástico que presenta un interesante caso de metanarratividad al hacer referencia a la escritura dentro de la escritura, puesto que se relata un cuento en construcción. En realidad, la historia narrada es la de la propia narradora, la que cuenta cómo escribe cuentos de amor que provoquen que el amado la mire de nuevas formas, todas reflejando ese sentimiento amoroso, gracias al cual relata esta historia para su amado, el ser que siempre mira.

Ya se mencionó que de todos estos autores, el único que vuelve a aparecer en las páginas de *Nueva Dimensión* fue Pedro L. Navarrete, que se estrena en esta sección con

“No tengo tiempo” (ND 126: 69-78), y reaparece más tarde con “Bob, querido Bob” (ND 136: 113-116). De ambos, más original resulta la fábula del primero, a pesar de que los personajes, el periodista y el científico, resulten demasiado arquetípicos en su desarrollo. La historia se basa, entonces, en el planteamiento de un problema científico. El *novum* es un aparato y sus consecuencias, el Cronoacumulador que inventa el profesor Scharzkern, que recoge tiempo de ocio para dárselo al usuario después. Este asunto presenta un inconveniente: el tiempo acumulado supone un gasto de energía corporal tan grande que el individuo se consume a sí mismo. La solución aparece por vía del marketing, el profesor decide patentar su invento como un método de adelgazamiento, final que otorga un sentido humorístico al relato.

Sin embargo, no siempre los relatos pueden encuadrarse dentro de la ciencia ficción, como sucede con “La apuesta” (ND 127: 102-108), de Juan José Cebrián Nieto, un relato paródico sobre un pacto con el diablo donde el humor se plantea al construir un infierno robótico, gobernado por un demonio androide, paralelo al infierno de los humanos. Caso similar acaece con “Alma de perro” (ND 129: 28-39), de Félix M. Díaz González, pues aquí el protagonista, Antón, al practicar un experimento mental de teleportación, logra intercambiar su mente con la de su perro, Bruno, y pasa a ocupar el cuerpo del can, con sus consiguientes repercusiones. En realidad, este acontecimiento fantástico no recibe explicación de ninguna clase y el relato mueve al lector más hacia la angustia y el desasosiego propio de lo fantástico.

Probablemente uno de los relatos más destacados de esta sección sea “La voz de los cielos” (ND 131: 15-36), de Miguel Pindado. Destaca el correcto desarrollo de la trama, la caracterización del personaje principal, Nazarel, los procesos de introspección y lirismo y la ralentización del ritmo narrativo para estudiar mejor la pareja de actantes. Llama la

atención el nombre del personaje femenino, Livingdoll (muñeca viviente, en inglés), pues en ningún momento se dice directamente que sea un cyborg o un androide, y en cambio está sugerido el detalle constantemente: ella podía al principio cambiar de forma, adoptando el cuerpo de diferentes mujeres, no envejece, ni enferma, se mantiene en el mismo estado de perfección, no se menciona que coma, y al final se indica que no duerme, sino que simula dormir.

En la trama también se aprecia un modo original de contar otra historia en un tópico mundo posapocalíptico tras una gran contienda donde la humanidad ha quedado sumida en la enfermedad y la pobreza. Nazarel, Animador Aéreo, trabaja dentro de una esfera que se mueve por el cielo radiando dos o tres arengas de ánimo al día a la población superviviente y que debía realizar la reconstrucción del mundo. Para evitar la soledad y el tedio en la tarea, en la esfera convive con Livingdoll, quien le insufla ánimos para cumplir la labor que le asignaron. No obstante, Nazarel, ya anciano y enfermo por la radiación, progresivamente siente menos interés por su trabajo, hasta que Livingdoll le relate la verdadera situación provocando un interesante giro final a la trama. En realidad, Nazarel fue un sanguinario general al que castigaron a permanecer en la Tierra, ahora inhabitable por la radiación, mientras el resto de la humanidad emigró al espacio en un Gran Éxodo. Con sus palabras, Livingdoll da a entender a Nazarel que no tiene escapatoria, que está condenado a cumplir su ingrata tarea hasta el final de sus días.

También obtiene un buen resultado “Se bebió de golpe todas las estrellas” (ND 136: 59-72), de Hugo León. En realidad, se trata de un cuento con ciertos tintes cercanos a lo fantástico, donde mediante el sueño se superponen las realidades de dos personajes que en realidad son uno. Por un lado está el robot de dos fases vitales: alpha, para dormir y recargar baterías, beta, para trabajar construyendo un sosia, es decir, otro robot como él.

En la otra realidad se describe a un individuo que sólo trabaja y va a casa a descansar. Las similitudes entre ambos modelos vitales quedan expresadas por los propios personajes, que se identifican entre sí por los parámetros de trabajo y descanso.

El progreso del relato lo marca el despertar que se produce en ambos protagonistas. Los dos empiezan a soñarse mutuamente, y por ese hecho a cuestionarse su vida y su rutina, hasta que acaban enajenados, negándose a actuar. En el fragmento final se ve que ambos personajes se han superpuesto, pues el de la realidad empírica ya habla como el robot de dos fases: internado en un manicomio, dice que no volverá a cargar sus baterías y queda como catatónico, casi en coma. Lo que permanece detrás del relato es una crítica al mundo del trabajo como esclavizador, propio de autómatas.

El último de los ejemplos de esta sección fue una escritora, Blanca Martínez Fernández. Curiosamente, lo que habían buscado para el número 132, el especial temático dedicado a la mujer y la ciencia ficción, no cumplió con un «Primer vuelo» femenino al descubrirse que la verdadera identidad de Ramona Prieto era Rodríguez Toyos. Por tanto, habrá que esperar un poco más para que una escritora ocupe esta sección dedicada a autores noveles. En “La crisálida” (ND 140: 95-104), mediante voz narradora homodiegética intradiegética, lenguaje denotativo, frases breves y ritmo fluido, apoyado en los diálogos, esta autora firma un cuento muy logrado.

Un piloto humano, Al Braker, presentado como antihéroe, en el que se aúnan muchos defectos humanos, mientras va camino al espaciopuerto, se encuentra una marciana, O-Ra, a la que lleva en su coche. Cuando se detiene a repostar, el dueño de la gasolinera le pide la mujer a cambio, porque a los marcianos, si se les inyecta helio-7, su cuerpo cristaliza y se convierte en una perla que emite luz, de un valor incalculable en la Tierra, aunque también mata al marciano. Por lo tanto, atacan a la mujer y le inyectan la

sustancia para que cristalice. Cuando llega al espaciopuerto, otro marciano que se había camuflado con una sustancia le obliga a que contacte con el dueño de la estación de servicio para que traiga la crisálida. Una vez la recuperan, emprenden vuelo a Marte y allí los médicos marcianos recuperan el estado normal de la mujer, pero al protagonista le inyectan otra sustancia que lo convierte en piedra, a modo de venganza. El final contiene cierta intención moralizante donde el protagonista, por su aversión a la alteridad, acaba siendo víctima de la misma injusticia que él pretendía cometer. De esta forma, se plantea una intención crítica a las actitudes xenófobas conectadas con el creciente individualismo en nuestra sociedad.

En conclusión, se puede defender que estos autores noveles presentaban interesantes enfoques en sus creaciones, o visiones personales y más modernas del género, aunque, por su inexperiencia, no llegaban a escapar a ciertas deficiencias narrativas como la ausencia de recursos literarios, la fluctuación de la focalización sin motivo aparente, un escaso juego con las posibilidades discursivas, recurrencia a personajes tópicos, o una excesiva atención a la fábula en detrimento de la forma. Por otra parte, también hay que señalar que la sección no cumplió los objetivos propuestos, puesto que la gran mayoría de los autores sólo ha publicado unos pocos relatos más en *fanzines* diversos, con la salvedad de Blanca Martínez que fue aumentando su labor creativa en años posteriores, y de Félix M. Díaz González, cuya producción se centró en un conjunto de relatos hasta 1983 y, después, a partir de 2005, retomó la vena creativa con extraordinaria fecundidad.

#### 4.5.4.5. Las secciones sueltas del número 136.

Durante esta etapa, dada la acumulación de originales castellanos, los responsables

optaron por sacar dos monográficos dedicados exclusivamente a relatos de autores españoles, que coincidieron con los números de verano de los dos últimos años: el 136 y el 146. Salvando las distancias, plantean una conexión con el experimento realizado a los comienzos de *Nueva Dimensión*, cuando también se dedicó todo el número ocho, de marzo-abril de 1969, a escritores españoles e hispanoamericanos.

En concreto, el número 136 no incluye ni siquiera la sección de «Hoy» y quedó compuesto completamente por relatos, mientras que el 146 sí se acompañó de la sección «Se Dice», pues debía incluir las noticias que quisieron insertar en el número previo, el 145, pero que, dada la extensión de los artículos que seleccionaron sobre Phillip K. Dick, no pudieron incorporarlas. Además de ese detalle, a diferencia del 146, que ya planteaba la reducción de páginas comentada, lo que redujo también el número de originales que ofrecía, el número 136 incluyó una serie de secciones temáticas concretas que se desglosaran a continuación. Respecto al resto de relatos, para favorecer una mejor exposición, se ha optado por englobarlos bajo epígrafes referidos a sus autores en el apartado siguiente.

- De antiguos brujos y extrañas máquinas (ND 136: 25-37):

La primera de estas secciones, según se explica en su introducción, está compuesta por relatos de escritores oriundos de Rosario (Argentina), abanderados por Norma Viti. Todos ellos iban a formar parte de una antología que recibiría, según explicaron en la carta enviada a *Nueva Dimensión*, el mismo título que esta sección. Tras el paso de los años, como en la redacción no tuvieron noticias sobre la aparición, finalmente, de estos relatos en forma de libro, decidieron reproducirlos en este número especial. En total son

cuatro autores, cada uno con un relato: Hermes Gosso con “Cía de imaginación” (ND 136: 27-29); Héctor Curutchet con “Omega y Alfa” (ND 136: 29-33); Gerardo López con “La explicación” (ND 136: 33-35); y, finalmente, la mencionada Norma Viti, con “El grimorio” (ND 136: 35-37). De este cuarteto, sólo Gerardo López y Norma Viti había aparecido anteriormente en *Nueva Dimensión*, y de ambos es Viti la que consiguió una obra algo más extensa.

Probablemente, de los cuatro cuentos, el más destacado, y también más cercano a la ciencia ficción, es el de Curutchet, pues el de Gosso es más bien surrealista, el de Viti es un relato fantástico donde reconstruye un hechizo a imitación de las instrucciones para realizar un sortilegio imaginario de un libro de magia, y el de López es más bien un texto expositivo ficticio donde se intenta explicar a la población un suceso cósmico y que forma parte de una ceremonia religiosa. Lo interesante en “Omega y Alfa” reside en su estructura cíclica y su visión cósmica con la muerte y renacer del universo en la que inserta intertextos bíblicos. El relato podría encuadrarse dentro de una vertiente filosófica del género, y en él se defiende una concepción cíclica de la vida. Llama la atención que la destrucción y comienzo del universo viene determinado por las propias razas que lo habitan, lo que niega la presencia de un ente superior, un modelo que contrasta con la entidad mística que aparece al final de otra novela famosa de ciencia ficción, *Hacedor de estrellas* (*Star Maker*, 1937), de Olaf Stapledon.

- La SF y la prensa (ND 136: 49-58):

Este apartado responde en parte a la tendencia que vivió el género en España durante esos años, según la cual cada vez era más frecuente la publicación de obras en



colecciones no especializadas, o el hallazgo de ejemplos que aparecían incluso en la prensa periódica, como en *La Gaceta Ilustrada* o en *Penthouse*. Como muestra de este creciente interés de la prensa nacional por la ciencia ficción confeccionaron esta sección con dos ejemplos: el primero, “Francochet Videmonde, Segundo Caudillo de España” (51-55), tomado de la revista *Sábado Gráfico*; el segundo, “Apocalypse Yesterday” (ND 136: 56-58), viene del periódico *El País*; el primero es de autor español, el cómico PGarcía, del que ya se habló con anterioridad; y el otro del periodista argentino, Mario Sexer, uno de los tantos intelectuales de allende el Atlántico que acudieron a España buscando más libertad en aquellos años de transición política.

El denominador común de ambos relatos es que los dos reflejan los gustos de sus autores y del público del medio concreto en el que aparecieron y que los dos pertenecen a la “política-ficción”. Con esta etiqueta se hace referencia a relatos donde se presentan especulaciones futuras que incluyen a personajes políticos relevantes, con lo que muchas veces, aunque usen alguna herramienta del género, presentan una intención crítica del panorama político del momento, en vez de las reflexiones más intemporales con las que suelen jugar los escritores de ciencia ficción (Saiz Cidoncha, 1988: 392). Por ello, en el primer caso, PGarcía especula con una ucronía donde aparece un nuevo caudillo en España cuyo nombre, Francochet Videmonde, es deformación de los apellidos de su predecesor, pues en realidad se trata de un clon del personaje histórico. En el segundo caso, Sexer juega con la reinterpretación histórica del pasado al situar la trama en un futuro donde un guía explica a los turistas cuestiones relativas al presente del lector. De esta forma, Sexer juega con la inversión del mundo al deificar muchos elementos presentes o reinterpretar el papel histórico de muchos personajes relevantes.

Desde Santurce, R. Rodríguez Toyos (ND 136: 73-89):

Ya se explicó más arriba que este autor protagonizó una polémica al publicar en el número 132, sin conocimiento de los editores, un relato bajo un seudónimo de mujer, Ramona Prieto, que correspondía en realidad al nombre de su abuela. El descubrimiento, cuando Miquel Barceló apareció en la redacción de la revista con un ejemplar nuevo de *Kandama* donde incluía este mismo relato firmado por Rodríguez Toyos, provocó un debate dentro de la redacción. La discusión se zanjó con la explicación del escritor en “«Carta abierta de un andrógino desenmascarado»” (ND 136: 74-80), a la cual decidieron adjuntar algunos de los originales que Rodríguez Toyos les había remitido, por lo que la sección se completa con “La ruta de los inmortales” (ND 136: 80-82), “Vida ejemplar del Número Uno” (ND 136: 83-85) y “Civilización terminal” (ND 136: 85-89).

En el primer caso destaca la aparición en el relato de un *alter ego* del autor, Otrebor (su nombre al revés), que relata una vida imaginaria plagada de éxitos, la cual culmina en un viaje fantástico en busca de la trascendencia absoluta. En ese tránsito incluye numerosos guiños a obras determinantes del género, como que el personaje robe la máquina del tiempo de Wells en el museo británico y viaje por el espacio a Barsoom (representación de Marte en el ciclo marciano de Edgar Rice Burroughs) o a Trantor (planeta principal de un imperio galáctico en la trilogía de la *Fundación* de Asimov). El relato acaba con un mensaje trágico: la frase latina *sic omnis transit* (todo es pasajero), variación de *sic transit gloria omnia* (toda la gloria es transitoria).

En el segundo caso, con mucho humor e imaginación -y escasa relación con la ciencia ficción- Rodríguez Toyos ironiza, con la intención de degradar, el culto a elementos populares (la religión de los ovnis de la madre, el *Culte des Goules* del padre o el culto a los magos de la música pop del personaje), a la educación (nombres absurdos de

materias como “valores prácticos del círculo cuadrado” o “historia de los cordones de zapatos”), y, en general, a la propia vida, a través de la biografía del protagonista, donde se busca la crítica a nuestro mundo a través de la reducción al absurdo: se licencia en Numerología, pierde la virginidad con su hermana a los 11 años, escribe muchos estudios considerados iluminadores cuyos títulos son absurdos, y finalmente hace un L. P. sobre numerología que se convierte en número uno.

El tercero de los cuentos resulta probablemente el más interesante, pues adopta una estructura teatral donde la voz narradora se limita a las escasas acotaciones que reflejan los gestos de los dos personajes que ocupan el diálogo: el entrevistador Terr Vadd y el doctor Penseé, el Psicofefe o persona prominente en esa sociedad. En su discurso se defiende una sociedad modélica cuya perfección se ha alcanzado a base de purgar a la humanidad de los individuos poseedores de defectos, que son enviados al pasado, formando una realidad paralela donde se provocaría una sociedad terminal (la que da título al cuento), y que sería el reverso de la que ellos construyen. Se plantea de esta forma una reflexión sobre la naturaleza humana y una crítica a la idea de evolución social mediante posturas utilitaristas: el progreso alcanzado en esa sociedad tiene una contrapartida enjuiciable a los ojos de un lector actual.

También hay que anotar que la producción de este autor en *Nueva Dimensión* viene precedida por otros relatos suyos que se publicaron con anterioridad en la revista, como “Liber infernalis” (ND 120: 59-64), uno de los cuentos fantásticos presentados al concurso de la Hispacon'79, y el mencionado cuento que firmó bajo seudónimo, “La música de las esferas” (ND 132: 68-74). El primero de ellos es un relato de corte fantástico sobre el hallazgo de un manuscrito que recoge el nombre de todas las personas fallecidas a lo largo de la historia.

El segundo, por contra, sí se puede encuadrar dentro de la ciencia ficción. En él se describe la hipótesis de un mundo donde, de repente, los humanos son incapaces de hablar, ya que todos los sonidos de la naturaleza se transforman en música. Todo el relato estudia las consecuencias de este peculiar *novum*, es decir, pretende mostrar cómo sería un mundo dominado por la música, cómo se comunicarían los hombres, cómo cambiaría respecto a nuestra realidad actual. La estructura del relato también responde a una sinfonía, pues se divide en siete fragmentos, todos titulados en relación al ritmo narrativo: 1) Adagio; Escena simultánea, 1) Moderato; Escena simultánea 2) Vivace; 2) Andante Cantabile; 3) Larghetto; 4) Minuetto; 5) Finale Presto.

- Portofolio/relato dedicado a Francisco Lezcano Lezcano (ND 136: 97-112):

Hasta el número 136 hay que esperar para que vuelva a aparecer este autor que tan presente estuvo en la primera generación de escritores españoles, especialmente en las antologías que se publicaron antes de la aparición de *Nueva Dimensión*. Su ausencia en las páginas de la revista se explica al indicar que el autor, por circunstancias personales, tuvo que marchar al extranjero para desarrollar su carrera de artista, y que vivió en diversas ciudades europeas hasta afincarse en el sur de Francia, donde había vuelto a desarrollar su obra. Desde la revista se excusan por esta omisión y señalan que habían vuelto a contactar con Lezcano Lezcano para pedirle más originales, aunque no volvió a aparecer su firma en las páginas de *Nueva Dimensión*.

Por otra parte, hay que anotar que no es el primer portofolio dedicado a un dibujante español, puesto que había precedentes como el de “Josefina Abad” (ND 132: 37-46), una pintora autodidacta, y el dedicado a Joan Trigo (ND 135: 61-80), del que se hablará más

adelante. Quizá la particularidad está en que este portofolio, además de las ilustraciones, se acompaña de un relato, “No ocurrirían cosas interesantes”, en donde Lezcano Lezcano se acerca más a lo fantástico que a la ciencia ficción, pues el cuento se compone de episodios que pretenden romper los límites de la realidad. A pesar de mantener un ritmo lento, se aprecia una evolución en el estilo del autor, que se ha vuelto más cuidadoso y preciosista. Desde luego, se percibe la búsqueda de un sentido artístico en este relato.

- The Early Vigil (ND 136: 117-124):

Finalmente, incluyeron unos relatos breves de Luis Vigil que habían encontrado al ordenar los montones de papeles que había apilados en la redacción. Estos relatos, como explican, constituyen parte de la producción de Vigil, cuando, en sus comienzos, se dedicaba a la fanedición, pues debe recordarse que él dirigió *fanzines* como *Dronte* o *Torito Bravo*. Con ello expresan el deseo de que su autor retorne a una afición que, tras las desilusiones sufridas durante los años al frente de *Nueva Dimensión*, había abandonado definitivamente. En concreto, en esta sección se incluyeron “Pizza” (ND 136: 119), “Los yetis” (ND 136: 120), “Conflicto racial” (ND 136: 120-121), “Camino” (ND 136: 121-122) y “Conservas” (ND 136: 123-124).

Hay que anotar que cada uno de ellos ocupa como mucho una cara y que todos reflejan el carácter libre y despreocupado propio de los cuentos de los primeros *fanzines*, donde el humor dominaba sobre otros elementos. Muchos quedan reducidos a una presentación casi esquemática de una idea central que mueve a la crítica o a la parodia, pues constituyen más bien juguetes creativos. De ellos, el más propiamente de ciencia ficción es el último, “Conservas”, donde se plantea un mundo posatómico en el que la

detonación de las bombas nucleares ha llevado nuevamente a la humanidad a la barbarie, lo que permite al autor reflexionar sobre la brutalidad animal inherente a la especie humana.

#### 4.5.4.6. Algunos cuentos españoles destacados de la cuarta etapa.

Dada la gran cantidad de relatos de autores españoles que se agolpan en esta fase, se ha optado, para facilitar la exposición, por agruparlos en autores, que se ordenan de los más mayores a los más jóvenes. No obstante, esta clasificación en cierto modo dejaría fuera a muchos escritores que, por sólo aparecer una vez en esta etapa de la revista, no dejan de merecer una mención especial en esta investigación. Tal ejemplo sucede con el ya citado relato de Juan Francisco Guerrero, “5 pi medios” (ND 136: 7-12), o con Fernando Pérez Fuenteamor, con “El día que asesinamos a Ezra Pound” (ND 124: 23-34), autor que ya había aparecido anteriormente en la revista en su rama creativa con “En el alba de la quinta oscuridad” (ND 56: 68-70).

En el caso de Guerrero, su cuento se inserta en una serie de relatos con el título de *Pi-Radianes*, de los cuales otras entregas habían aparecido en el *fanzine* *If...*, o en su libro *Procesos cuasiestáticos* (1980). En realidad se trata de una interesante parodia de cuentos de robots que mantiene diversos puntos de contacto con *Yo, Robot* (*I, Robot*, 1950), de Asimov, sobre todo por la empresa fabricante, EKLEK S. A., cuya presencia hila la serie ficcional.

Más interesante resulta el escrito de Fuenteamor, el cual se desarrolla en tres niveles. En el primero, que ocupa gran parte del relato, se centra en el paciente. Aquí se entremezclan dos realidades, una virtual y otra onírica, que resultará ser la verdadera. En

esta parte el protagonista se mueve junto a un amigo, Fifo, por un Madrid distinto al de la realidad empírica. El segundo nivel consiste en una clase donde unos alumnos diseñan guiones virtuales para el paciente y observan sus reacciones. Es al final de este nivel cuando se indica que el paciente, excombatiente herido, está en una cámara de éxtasis, enchufado a un ordenador que recrea para él ese mundo virtual que diseñan los alumnos. El tercer nivel indica que todo ello forma parte de un programa televisado del futuro, puesto por un profesor a sus alumnos, de los cuales uno pregunta si el pasado era en realidad así. Se trata de un juego con el que busca el autor romper constantemente el horizonte de expectativas del lector introduciendo nuevos *nova* que complican radicalmente la trama al ofrecer nuevas posibilidades interpretativas.

- Alfonso Álvarez Villar:

Durante el año en que el doctor Álvarez Villar vuelve a estrechar lazos con la ciencia ficción, especialmente en la revista *Nueva Dimensión*, no sólo se ocupó de la nueva sección científica de la revista, «El rincón de la ciencia», sino que también firmó una serie de relatos más, cinco en total, en los números 121, 125, 128 y 139, pues la última entrega, la sección que se le dedica *In memoriam*, incluye dos cuentos tras la semblanza que le dedica Carlos Saiz Cidoncha (ND 139: 24-27). A diferencia de otros cuentos suyos aparecidos en la primera etapa de la revista, especialmente su novela “La espiral del alma” (ND 9: 80-133), en esta ocasión, sin abandonar su peculiar estilo socarrón, Álvarez Villar se decanta más hacia la vertiente alegórica, con relatos que reflejan mundo autónomos completamente disociados de la realidad empírica.

En este sentido aparece el universo dividido en anillos concéntricos donde el central

es el más perfecto y cada círculo es la barrera que separa cada mundo en “Babel” (ND 121: 102-108), o también la ciudad llena de escalera donde la gente está destinada a moverse continuamente, pues los dioses no les permiten afincarse en un punto concreto más de cierto periodo de tiempo, en “La escalera” (ND 128: 77-83). En alguno de estos cuentos incluso opta por la brevedad absoluta, reducido a una página de extensión, como “A modo de profecía” (ND 125: 72), aunque normalmente se decanta por un desarrollo mayor, y cuando parece acercarse a mundos ficticios más propios de ciencia ficción, como en “El hombre del túnel” (ND 139: 37-47), finalmente siempre deriva hacia un sentido alegórico.

Sí hay que reconocer que se observa mayor cuidado estilístico, aunque persista en la utilización de modelos narrativos tradicionales, en parte para favorecer la comunicación con el lector ante la intención de Álvarez Villar de reflejar mundos distintos al de la audiencia. No obstante, sí refuerza en alguno de los casos la recurrencia al extrañamiento, como en el léxico ficticio del que se vale en “Babel” para desarrollar un particular *Beatus Ille*:

Al otro lado de los campos de janiplas, que al madurar se deshacían en la boca convertidas en azúcar, dupones gruesos como cabezas de jores, y rojos por dentro, con sabor a carne de xantil, y pitiquias redondas y ovaladas, más sabrosas que el amor, y pájaros, pájaros con colas reptilíneas y centelleantes de fotofósforos, insectos con cintas de ocelos en las patas y élitros de cristal (ND 121: 102-103).



- Domingo Santos:

Como se ha comentado, Santos, tras asumir la dirección de la revista, y después, al abandonar su empleo en la Caja de Ahorros de Monte de Piedad, aprovecha para reaparecer como autor con una novela corta, “En la ciudad” (ND 127: 67-101). El relato se presenta como el comienzo a una posible novela que estuviese escribiendo Santos, de cuya terminación no queda ninguna noticia. Prueba de ello es que el cuento deja un final abierto, con los personajes que progresan en su camino hacia el interior de la urbe, sin llegar a él.

En realidad, se trata de un típico relato posapocalíptico con un mundo ficcional futuro devastado, y la consiguiente reflexión sobre el sentido de la civilización y de la naturaleza humana, decadente hacia la barbarie. La mayoría de los elementos que aparecen tienden a la fantasía y son casi tópicos de la ciencia ficción que Santos introduce en el relato sin estudiar sus implicaciones, sólo como elementos que provoquen extrañamiento. Caso claro es el tratamiento que da a los mutantes: los humanos retroceden a la barbarie, pierden el lenguaje, muchos se animalizan, y muchos animales evolucionan en bestias más fuertes y peligrosas, o adquieren una inteligencia mayor. Por estas razones, la historia tiende más a la aventura y se acerca a la concepción de las novelas populares.

También durante estos años, y al margen de *Nueva Dimensión*, Santos publicó en *Nebulae* una antología ya varias veces citada, *Futuro imperfecto* (1981), compuesta por una serie de cuentos distópicos, de los cuales la gran mayoría ya habían aparecido previamente en otras publicaciones e incluso en la propia revista, como “... si mañana hemos de morir” (ND 7: 87-100) o “El programa” (ND extra 2: 145-166), por lo que ya han sido comentados con anterioridad. Esta obra también fue anunciada en «Se Dice»

(ND 134: 171) y reseñada en «Se Edita», en el número siguiente, por Juan Carlos Planells (ND 135: 141-143).

- Carlo Frabetti:

Este asiduo y polémico colaborador de la revista, del que ya se ha hablado en otras ocasiones, que también destacó por su colaboración en las selecciones de «Libro Amigo» de Bruguera, en esta época de *Nueva Dimensión*, a parte de la polémica que destapó en torno a la Hispacon'78, aparece en su faceta creativa, primero, con “Éste es mi cuerpo” (ND 110: 97-106), y, algunos números más tarde, con “El jardín de la muerte sonriente” (ND 130: 95-98) y “La ciudad rosa y roja” (ND 130: 98-100).

El primero de estos relatos mantiene un corte clásico, propio de las creaciones de este autor, donde la fuerza reside en la historia, sobre exploración espacial, que recuerda a mucho a Arthur C. Clarke. Todo el relato se centra en la anécdota y el misterio del traje espacial que detectan desde la estación espacial. Los personajes son sumamente planos y el progreso de la trama se sustenta en el diálogo. El autor usa la conversación para clarar puntos vacíos de la grabación que están oyendo, o para realizar preguntas que después la grabación va desvelando, que sirven como llamadas de atención al lector, que vive junto a los personajes el misterio. No obstante, muchos aspectos resultan inverosímiles en la historia y la inclusión al final del cuento de la traducción de los sonidillos que hace el ratón confiere a esta supuesta tragedia heroica un tinte cómico que disuena con la catarsis buscada en la muerte del astronauta que se suicida para salvar a sus compañeros naufragados en un asteroide.

Distintos resultan los otros dos cuentos que aparecieron conjuntamente en una breve

sección dedicada a este autor. Así, “El jardín de la muerte sonriente”, que adquiere gran belleza lírica, se encuadraría más bien dentro de lo maravilloso. Por su parte, “La ciudad rosa y roja”, el cual quedó finalista en el concurso de cuentos cortos-cortos de la revista *Nueva Estafeta*, también incurre en el mismo aspecto: un desarrollo poético de una historia propia de lo maravilloso. Ambos poseen un carácter fabulístico que busca la belleza, en el primer caso, y en el segundo caso, la crítica de la creencia ortodoxa sobre textos fijados, a pesar de ambiguos y abiertos a la interpretación.

- Jaime Rosal del Castillo:

Aunque durante un tiempo creativamente pareciera desvinculado de la revista, Rosal del Castillo, con un estilo más maduro, seguía participando la ciencia ficción con nuevos escritos en diferentes publicaciones como su novela *Sisabana*, una obra al estilo del *nouveau roman* francés (ND 116: 170-171). Los responsables de *Nueva Dimensión*, sin perder la amistad con él, reeditan algún destacado cuento suyo que había aparecido en otros soportes distintos a la revista y dan luz verde a otros relatos suyos nuevos. En concreto, en este periodo Rosal del Castillo firma “*Mistha* Wallace, está usted muerto” (ND 126: 43-47), “El último camino” (ND 130: 15-24) y “Terminal Masurai” (ND 136: 91-96). De los tres, el primero ha sido seleccionado para un análisis más detenido al final de la presente investigación.

En el segundo caso, “El último camino”, un relato revestido de profunda humanidad, presenta el tema fictocientífico de la exploración y colonización planetaria con un final trágico. El cuento, que comienza *a fine*, propone dos líneas narrativas: la del presente, con las reflexiones del protagonista, Manuel Navarro, que se haya sólo en un

planeta, abandonado y sin posibilidad de volver; y la del pasado, que en sucesivas analepsis ordenadas cronológicamente explican la situación inicial del relato. En la primera de ambas líneas se desarrollan los fragmentos donde se incide en la soledad del personaje, así como su lucha por la supervivencia en el entorno extraño donde le han abandonado. En la segunda línea, los continuos *flash-backs* responden a las evocaciones de ese personaje, y sirven al lector para comprender la situación inicial, el abandono y soledad sufrida por el personaje, que se ve obligado a sobrevivir en ese ambiente ajeno.

Finalmente, “Terminal Masurai” se adentra en el mundo de los traficantes de drogas. Fuera de ciertos detalles que hacen referencia a un futuro, como la ubicación de la trama en el espaciopuerto del planeta Masurai, la historia podría perfectamente encuadrarse en el presente del lector. Tres individuos, Joseph, Dimitri y Walther, debían pasar por la aduana un cargamento de dos kilos de sinopsol, sustancia alucinógena prohibida por las autoridades, pero la policía les tiende una trampa, al no aceptar el soborno, y les detiene en una sala. No obstante, lo relevante en este cuento es que los fragmentos de la historia, con voz narradora homodiegética e intradiegética del protagonista, Joseph, donde se vale de jerga inventada callejera (abreviaturas como “pol” por policía), se alternan con otros fragmentos en cursiva, que constituyen noticias de Instantpress (prensa instantánea), que ayudan a ampliar la información sobre el mundo ficcional, donde se refleja la arbitrariedad del poder (se permite el consumo de Speedcola, otra droga, pero se prohíbe el sinopsol) y la manipulación de masas por parte de las instituciones administrativas, que adquieren nombres eufemísticos (el Ministro de Interior y Buenas Costumbres, el Ministro de Asuntos Sexuales).

- José Antonio Gonzálbez Candela:

Se trata de uno de los autores del grupo vinculado a *Zikkurath* que se deja ver de vez en cuando en las páginas de *Nueva Dimensión*. Este escritor ya ha sido citado anteriormente a raíz del relato suyo con el que obtuvo la mención al mejor planteamiento en la Hispacon'78, “La suave distancia” (ND 118: 54-68). En realidad, se trata de un cuento muy fantástico donde se narra una historia de incomunicación y aislamiento insalvable entre un hombre, Basilise, y una mujer, Mimi, en un mundo futuro donde la humanidad vive aislada en cubículos y sus necesidades son servidas por una máquina. Además de ciertas pretensiones líricas en el estilo del autor, principalmente a base de repeticiones, lo que más impactó en la trama es la presentación de ese futuro frío, aséptico y aislacionista de la humanidad:

La superficie del planeta está recubierta por una sólida capa de blanco cemento, cemento liso y blanco, limpio, muy limpio. Miles de pequeños cubos se reparten con la incierta anarquía [...] Por encima de todos, y de todo, se eleva La Máquina, única en el mundo. La Máquina se ocupa de realizar ciertas tareas que el hombre ha requerido de Ella.

A intervalos regulares, concordantes con todo el proceso relativo de creación humana, salen por las puertas cibernéticas niñeras [...]. En sus brazos, forrados de blanda y suave almohadilla, duerme el rollizo y sonrosado bebé, listo para ser enclaustrado, ya para toda su vida, dentro del pequeño habitáculo, un bonito regalo que proviene de una perfecta planificación (ND 118: 55).

Pero también Gonzálbez publicó otro cuento algunos números más tarde. Así, “La muerte alegre” (ND 134: 34-35) se compone de un mosaico de escenas breves, o

mensajes -algunos son simplemente preguntas sin respuesta-, todas sobre un tema central: el suicidio como una enfermedad social. De ella, la escena de mayor carga dramática es la segunda, escena en la que el narrador juega con el terror aplicado a la vida real. Aquí una pareja de novios, Javier y Marisa, está a las puertas del cine, y ella, repentinamente, saca una pistola y se dispara a sí misma. Así, mediante la reducción de elementos, en busca de una economía también expresiva, el autor presenta una reflexión trágica sobre los males sociales que pueden aquejar a nuestro presente, cada vez más enloquecido: “El suicidio es algo instintivo en el hombre. El hombre ha nacido para matarse, para destruirse a sí mismo. Es un bello destino. Nacer y morir. Nacer para morir. La muerte es algo delicado y hermoso, frágilmente importante” (ND 134: 35).

- Joan Trigo:

Este escritor, ingeniero industrial de profesión, en su momento muy elogiado entre los aficionados por la novela experimental que publicó en *Super Ficción* de Martínez Roca, *Desierto de niebla y ceniza* (1978), el único título de autor español en toda la colección, fue solicitado por los editores de *Nueva Dimensión* para que cediese alguna de sus creaciones. En concreto se publicaron dos de sus cuentos, “Nuestra ciudad entrañable” (ND 126: 87-98) y “El redentor que volvió a las estrellas” (ND 135: 26-50). En ambos abandona el autor el modelo narrativo experimental de la novela indicada para explorar una faceta humorística de la ciencia ficción.

El primero de ellos es, en realidad, un cuento distópico sobre el peligroso crecimiento de las ciudades, con ciertos toques humorísticos, especialmente los nombres de la familia (don Estigio, doña Curcubitácea, Fabulina y Renesalé), o los grandilocuentes

títulos que la voz narradora confiere al padre de familia (Excelentísima, Ilustrísima). La acción se desarrolla en la cotidianidad, los personajes intentan realizar una acción rutinaria, escapar de la ciudad a la casa de campo para pasar el fin de semana. Sin embargo, para esa habitual acción deben solventar un sin fin de inconvenientes que reflejan el carácter distópico del universo ficcional, y que conducen al inevitable final trágico. No obstante, será la subjetividad de la voz narradora la que otorgue el carácter irónico al relato, puesto que se vuelve presente en numerosas ocasiones y plantea un dominio total del discurso narrativo:

Funcionó, sí señores, no en balde Su Excelentísima era funcionario, para eso hay que ser hombre de ideas, reflejos y soluciones alternativas (de poder y de las otras). La señora de Cuenca, tan pronto como las poderosas y solemnes notas de Ludving van comenzaron a fluir de las porosidades del techo, empezó a desperezarse lentamente sobre su lecho de manuscritos. Lentamente, nada de brusquedades, la relajación cerebral, los pranayamas hindúes y todas esas cosas requerían un permanente estado de beatitud. Así es que a los cinco minutos de estirar y reestirar, relajar y tensionar el cuerpo, abrir y cerrar los ojos, pensando en el puente metafísico de la divinidad, en la presencia de mediums asánicos, las notas del músico alemán fueron transformándose en los mantra del más puro hare chrisna, abrió definitivamente los ojos, se entregó a una corta masturbación y terminó de levantarse (ND 126: 88).

El otro cuento de Trigo, “El redentor que volvió a las estrellas”, también incide en esta vertiente paródica del género donde esta vez desmantela con fines humorísticos otro argumento tópico de ciencia ficción, el extraterrestre benévolo que acude a la tierra para

solucionar alguno de los graves problemas de la humanidad, en este caso el energético. Nuevamente se vale Trigo de la voz narradora homodiegética extradiegética que introduce juicios subjetivos que buscan caricaturizar a los personajes y la trama, y que incluso se vale de un plural mayestático para incluir al lector dentro del discurso narrativo.

- Ignacio Romeo:

Este autor, del que ya se ha mencionado que ganó el concurso de la Hispcon'78, “Gaziyel” (ND 112: 20-35), también publicó en esta etapa un par de escritos más. El primero de ellos es un fragmento de una novela que estaba escribiendo, *El viaje a Bagush*, que probablemente quedaría inacabada (ND 119: 95-99). Este fragmento aparece a raíz de una entrevista que le hizo el colaborador Augusto Uribe (ND 119: 93-94), con la idea de reflejar, como se realizaba en diversas revistas estadounidenses, cuáles eran los proyectos en ciernes de escritores conocidos. No obstante, este tipo de contenidos no vuelve a repetirse en *Nueva Dimensión*.

Por otra parte, el último relato que publicó en *Nueva Dimensión*, “Sudenvaimo” (ND 134: 21-33), descubre a un Romeo totalmente distinto que abandona momentáneamente la ciencia ficción para narrar una preciosa leyenda finlandesa. Se trata de una historia legendaria, con tintes míticos -atemporal-, llena de vocablos en suomi y que adquiere el carácter fantástico propio del folclore al relatar los amores de la bruja Sudenvaimo con el lobo Hukka, que se convierte en hombre con cada luna llena, un amorío que la condena a ella al ostracismo y luego a la muerte.

Curiosamente, también hay que señalar que el hijo de este escritor, Ignacio Carlos



Romeo Puolakka, llegó a participar también en *Nueva Dimensión* con un escrito muy distinto a los del padre, “Buda rojo número 2” (ND 125: 69-71), que se trata más bien de un experimento literario rayante en el absurdo que le vino al autor escuchando un disco de música, *Buda Rojo* (1971), del compositor japonés Stomu Yamashta. No obstante, como narración, resulta inverosímil e ilógica, fruto de una mezcla de elementos aleatorios sumados unos a otros sin motivo ni finalidad aparente. Además, a ello hay que añadir que este escritor no tiene ninguna otra publicación al margen de este cuento, y en *Nueva Dimensión* sólo se indica que otro escrito suyo, “Vos cantastes tangos y milongas”, obtuvo la mención al título más original en la Hispacon'79 (ND 118: 163).

- Enrique Lázaro:

Este autor ya comenzó a aparecer en *Nueva Dimensión* en la etapa anterior (ND 103: 86-94; ND 107: 38-46) con unos cuentos seriados encuadrables en lo maravilloso al ubicar la acción en un mundo autónomo sin relación aparente con nuestra realidad empírica al que llama Tierras Vagas. La producción de estos años sigue la misma línea, ampliando así la historia del mismo universo ficcional, donde la única posible excepción sería “La ciudad cuyo nombre era Llavev muertos” (ND 113: 58-71), del que ya se ha comentado que obtuvo la mención al argumento más original en la Hispacon'78. Este relato inicialmente no parece ubicarse en ese universo ficcional de Tierras Vagas, aunque la estructura, estilo y esencia de la historia siguen siendo del mismo tipo, especialmente al buscar una constante contrariedad en las descripciones, donde la interpretación estrictamente denotativa del mismo refleja la extrañeza del mundo ficcional:

El camino de la espiral principal era recto. Tormentoso a menudo, gris casi siempre, sujeto a todas las fluctuaciones y alteraciones del mundo. Accidentado, quebradizo, de naturaleza onírica en algunos tramos y duramente sólido en otros, cruzaba casi todos los lugares conocidos a lo largo de su ramificado trayecto. Con la pretensión de alcanzar todos los sitios, podía transformarse -y de hecho lo hacía- en trampa mortal no alcanzando ninguno (ND 113: 63).

En esta serie de relatos Lázaro abusa de la herramienta del extrañamiento para conseguir el choque absoluto no sólo con la realidad del lector, sino también con cualquier pretensión lógica y cultural que este tenga como inmutable, e incluso de acción, pues todo carece de sentido en ese mundo ficcional descrito. El modelo corre paralelo al de otros autores que, sin duda, sirvieron de inspiración a Lázaro, como el gallego Álvaro Cunqueiro, al que incluso cita en una ocasión (ND 148: 53). El universo ficcional descrito se dota de todo lujo de detalles, recurriendo a veces a la mención de personajes que unen estos cuentos en el mismo espacio ficcional, y también mediante otros medios, como citas de obras propias de ese mundo de ficción, o la presencia de una basta línea temporal que proporciona una historia extensa a ese universo ficcional.

No obstante, como se ha señalado, lo más interesante del mismo es interpretar la lógica interna en la que se desarrolla la acción, que, al enfrentarse de forma directa con nuestro modo de pensar, desvela un ejercicio humorístico por parte del autor, que se observa, entre otras cosas, en los oficios que dicen tener los personajes (una bailarina lógica, un mendigo empirista gestólogo), en los nombres contruidos con reiteraciones fónicas (Insainsa, Gogot, Balbat, Tekutek) y, especialmente, en las acciones que realizan, normalmente movidas por la contradicción:

Locuazoso, Príncipe Sin Lugar y extraordinario poeta, llamado así -a pesar de ser su verdadero nombre- porque sólo había logrado escribir un único poema y, al terminarlo, constató perplejo que se había plagiado a sí mismo y que el tal poema ya lo tenía escrito desde mucho tiempo atrás, con lo que, absolutamente amargado, jamás volvió a intentar nada hasta el presente, en el que, súbitamente inflamado de pasión, acometió una octava real de cien mil versos intercambiables sin más palabras que el nombre de Insainsa descompuesto en todos sus caracteres, permutaciones y variaciones posibles (ND 124: 103).

- José Ignacio Velasco Montes:

Ya mencionado a causa de la polémica que generó un artículo suyo en los números finales de la revista, “Ciencia ficción y/o fantasía” (ND 143: 139-144), José I. Velasco publicó también durante esta última etapa de *Nueva Dimensión* un total de seis relatos más encaminados hacia lo fantástico que hacia la ciencia ficción, de los que los más fictocientíficos son, precisamente, “Litóbio” (ND 114: 61-70) y “Viajeros” (ND 142: 128-138).

En el primer caso, en el aviso introductorio, advierten los responsables de *Nueva Dimensión* que, aunque en el concurso de relatos de la Hispacon'78, se le otorgó a este autor la mención “al tema más clásico” por un relato titulado “La trampa”, desde la revista se optó por publicar este otro cuento que el escritor también había presentado al mismo concurso. “Litobio” es un relato de primer contacto, uno de los más destacados del autor, por lo que se ha optado por seleccionarlo para un análisis más detenido al final de la presente investigación.

Por su parte, “Viajeros” es otro de los mejores textos de este escritor en *Nueva Dimensión*. Aquí la estructura presenta una semejanza con los diálogos renacentistas, porque tenemos a dos personajes de posturas contrapuestas sobre la naturaleza del universo: la de Letuar, de Capella, que la considera benévola, y la de su Jalbur (especie de pegaso) llamado Ocli, de Deneb, que está en contra. La trama, la visita a un planeta para estudiar la reacción de sus nativos, actúa de fondo como un ejemplo más en la discusión de los dos personajes que sustenta el relato. La respuesta violenta de los visitados otorga al cuento una tesis pesimista: si hay civilización, hay desigualdad, envidia, odio y violencia. El otro detalle interesante es el uso del presente como tiempo verbal de la narración, aspecto llamativo que no había aparecido hasta el momento en ningún otro relato en la revista.

En el resto, el autor tiende en sus tramas hacia recreaciones históricas ambientadas en civilizaciones antiguas como Egipto o Grecia, donde, o bien esos elementos terminan por repercutir en el presente del lector, vinculando el relato a lo fantástico, como en “Kaptiheb de Memfis” (ND 128: 35-52), donde se produce una transmutación mental de una momia en un visitante del museo, o bien suceden en ellos elementos propios de lo maravilloso, como en “Pandora” (ND 146: 52-82), donde reinterpreta y funde episodios de *La Odisea*, de Homero, con el mito de Pandora, o en “Pulazzo el etrusco” (ND 136: 149-159), que relata una imaginaria expedición en la antigüedad a un templo con cualidades irreales.

- José Vicente Rojo:

Este autor valenciano, del que ya se ha hablado en la segunda selección de «La

cantera hispana», donde firmaba “Disquisiciones diversas sobre lo que parece un hombre”, vuelve a aparecer en la páginas de *Nueva Dimensión* con otra serie de escritos, como “Primera leyenda” (ND 125: 31-33), “La vigilia del hombre” (ND 141: 35-50) y “Algo sobre leves problemas ambientales” (ND 146: 8-18). Además, durante estos años también impulsó una antología de autores valencianos, *Sobre otros mañanas* (1980), que fue anunciada en las páginas de la revista (ND 128: 169-170), que fue reseñada por Planells varios números después (ND 131: 156) y de la que se hablará en el siguiente capítulo.

Al margen del primer escrito, un relato donde homenajea a Borges y lo único que consigue es reflejar la enorme distancia que le separa del escritor argentino, el cuento más conseguido es el segundo. En “La vigilia del hombre” Rojo desarrolla un tema clásico de ciencia ficción, el amor prohibido entre dos individuos de especies diferentes. La acción se sitúa en otro planeta, Nilio, al que rebautizan como Sommiun, donde un grupo de tres exploradores intenta interaccionar con los nativos, que parecen tener un ritmo vital muy lento. Principalmente, el relato juega con el trío de personajes, el popular científico George Gaker, que se obsesiona con una nativa, el orgulloso y cuadrículado capitán Handock, antítesis de Gaker, y el oficial Twerck, que sucumbe a sus instintos sexuales entablando una relación con la misma nativa con la que se obsesiona Gaker. El relato explora numerosas premisas (planeta extraño, seres con ciclo vital diferente, dificultad en la comprensión mutua, prohibiciones sociales humanas, el amor ilícito y la fuerza del instinto sexual), pero lo que más destaca es la hondura de los personajes, especialmente de Handock y Gaker, pues el segundo presenta una evolución psicológica en el reducido espacio del cuento, y el primero, en sus parlamentos, refleja una dicotomía interna que lo convierte en un personaje más cercano al lector, más vívido.

Por otro lado, en “Algo sobre leves problemas ambientales”, mediante un estilo irónico que recuerda mucho a Robert Sheckley, hay una reflexión sobre un problema racial inherente en la Tierra, así como lo absurda que puede resultar la política internacional, por medio de la aversión entre dos razas espaciales, los ol'dys y los jekhy's. Estas dos razas alienígenas usan puntos distantes de nuestro planeta como lugar de vacaciones y ambas son descritas a partir de un determinado rasgo del carácter humano, diametralmente opuestos entre sí: los ol'dys son soberanamente individualistas y los jekhy's son violentos y se enojan con facilidad. Entre ambos seres se sitúa el protagonista, Fordy, administrador local de un complejo hotelero, que debe lidiar con la adversa situación al verse obligadas ambas razas, a causa de un accidente, a convivir en el mismo espacio. Finalmente, la situación adquiere un final tragicómico: aunque todos los jekhy's mueren, el conflicto intergaláctico se silencia con el castigo, como cabeza de turco, del administrador Fordy.

- Javier Redal:

Además de su labor como colaborador en la revista, Redal también participó durante esta etapa de forma creativa. Este profesor de instituto, firma cinco relatos en *Nueva Dimensión*, a los que se puede añadir el sexto que escribe conjuntamente con Juan Miguel Aguilera, “Sangrando correctamente” (ND 136: 13-24). Éste último resulta relevante porque presenta el primer caso de escritura conjunta entre estos dos escritores, una colaboración que alcanzará sus cotas más altas cuando publiquen *Mundos en el abismo* (1988), novela que mezcla los subgéneros de ciencia ficción *hard* y *space-opera*, y que se convirtió en hito determinante de la historia del género en España.

No obstante, en este primer cuento conjunto con Aguilera, ya advierte Redal que su participación consistió únicamente en una supervisión de la estructura, siendo la idea principal de Aguilera. Lo que sí se percibe en “Sangrando correctamente” serán las influencias más actuales del joven escritor que se estrenaba en las páginas de *Nueva Dimensión*, desde la música del grupo Supertramp -de quienes inserta letras como intertextos dentro del relato- a escritores como Bester, Niven o Varley. En concreto, en el cuento, aunque toma un tema tópico, los viajes en el tiempo, lo trata de una forma muy personal y casi fantasiosa. Además, aparece una gran cantidad de juegos discursivos y tipográficos, así como modalidades discursivas variadas, que permiten ver la capacidad del autor y su forma de entender la narrativa sin taras, rompiendo con los modelos tradicionales de escritura.

Volviendo con Redal, muchos de sus relatos tienden a la parodia, especialmente “La SF considerada como una forma...” (ND 120: 65-69), relato que presentó a la Hispacon'79, pero que no obtuvo mención alguna. Este disparatado cuento, lleno de homenajes a muchos escritores de ciencia ficción (Raimundo Bradburio, el árabe loco Aldús-Al-Huxley, Heinlein El-que-no-se-debe-polemizar), parodia los cuentos de H. P. Lovecraft en la estructura y en los epígrafes de los fragmentos: *La llamada de Asimov*, *El que susurra en las páginas verdes* o *Uggo-Gernsbak*. El humor en este cuento reside en la localización por parte de un lector avezado de las múltiples referencias internas a la obra lovecraftiana y a la ciencia ficción.

Sin embargo, en otras ocasiones opta por una escritura de imitación, como sucede con el estilo lovecraftiano en el que se inserta “El horror sin nombre” (ND 136: 180-190). Aunque habría que afirmar que la atmósfera no queda tan bien recreada como en otros imitadores españoles, por ejemplo, Montells (ND 55: 126-128; ND 79: 100-107), Redal sí

consigue actualizar ese terror cósmico lovecraftiano al circunscribir al propio Lovecraft dentro de su mundo ficcional, y, por extensión, a la realidad del lector en la que el autor de Providence es personaje histórico. De esta forma, Redal da un paso más en la confusión entre la realidad empírica del lector y la suprarrealidad fantástica donde se insertan los seres de pesadilla que ideó el escritor de Providence.

Ahora bien, de todos los cuentos de Redal, el más destacado es el primero, “Naufragio en Titán” (ND 109: 39-49), donde a su vez también emula el estilo de los cuentos científicos de Arthur C. Clarke. Prácticamente se trata del único cuento de autor español publicado en la revista que se pueda encuadrar en el subgénero de la ciencia ficción *hard* o ciencia ficción dura. Por ese motivo, se ha optado por seleccionar este texto para incluirlo en un análisis más detenido de entre los relatos más destacado del corpus textual. Además, debe mencionarse que este relato fue el elegido por Santos para incluir a este autor en su antología, ya varias veces citada, *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982).

- Rafael Marín:

Quien irrumpió en el panorama español de ciencia ficción del momento de forma abrupta alcanzando la final del concurso de relatos de la Hispacon'79, con “Habrá un día en que todos” (ND 119: 36-50), ya comentado antes, en realidad se iba a revelar como una de las jóvenes promesas del género. En este momento se puede asistir a su maduración como escritor, que culminará cuando publique *Lágrimas de luz* (1982), el único ejemplar de la colección *Libros de ciencia ficción*, la cual ya se comentó que fue uno de los últimos proyectos editoriales que lanzó Santos bajo el sello de Ediciones



Nueva Dimensión.

Por tanto, entre “Habrá un día en que todos” y la mencionada novela, Marín publicó en *Nueva Dimensión* cuatro cuentos en los que se percibe la soltura y destreza que va adquiriendo su estilo, y, principalmente, el mayor dominio que consigue progresivamente con la voz narradora homodiegética intradiegética, que usa para desnudar el interior de sus personajes con una gran carga lírica. En este proceso hacia *Lágrimas de luz*, uno de los eslabones que sobresale es “Un payaso arrepentido” (ND 136: 38-48), pues aquí su desarrollo del monólogo será similar al que realice en algunos capítulos posteriores el protagonista de la novela, Hamlet Evans.

Todo este cuento consiste en el monólogo de un soldado que narra su experiencia en la guerra a otro soldado del bando enemigo al que ha hecho prisionero, cuyas intervenciones no podemos conocer porque la voz del protagonista domina la totalidad del relato. Se percibe un estilo mucho más moderno que busca la ruptura de tabús para recrear el registro vulgar y despiadado de un soldado al que la guerra está enloqueciendo: empleo de un lenguaje soez, uso de injurias y calumnias, descripción de acciones violentas e incluso de prácticas sexuales moralmente criticables como la necrofilia. Más allá de los elementos escasos de ciencia ficción de este relato (la trama se ubica en una supuesta III Guerra Mundial), lo que Marín pretende explorar es la mente del soldado enfrentada a los horrores de la guerra.

En ese sentido, frente a sus predecesores, el autor ha dado un giro al conferir mayor importancia a la construcción del personaje que a la trama del relato. Ese cambio de enfoque es una de las características principales que permiten argüir que se estaba formando una nueva generación de escritores españoles de ciencia ficción que presentaban una visión renovadora y un afán literario de sus creaciones, una generación

donde se insertaría el propio Marín y que desarrollará, como se va a explicar más adelante, su obra en las dos décadas posteriores.

Ese mismo cuidado en la construcción de los personajes también se aprecia en el escrito suyo más elogiado en su momento por los lectores de *Nueva Dimensión*, la novela corta “Nunca digas buenas noches a un extraño” (ND 129: 61-126), una historia sobre cuyo protagonista, Eberenz Martin Steel, Rafael Marín escribió otra historia en el número 7 del *fanzine Maser*, en 1884, “No me digas adiós”. En “Nunca digas buenas noches a un extraño”, el autor pretendió fundir la ciencia ficción con la novela negra. Así, para empezar, tenemos una voz narradora homodiegética intradiegética, la del detective Steel. Por tanto, la personalidad del detective domina todo el relato, tanto en sus pensamientos, como en sus juicios y descripciones de otros personajes. Gracias a esta perspectiva, Marín realiza varias apelaciones directas al lector, así como procesos de analepsis, prolepsis y aclaraciones en momentos puntuales, simulando cierto desorden propio del discurso oral o del pensamiento sin ordenar, sin la meditación de la escritura. Así, da siempre un aspecto desaliñado.

No obstante, lo que comienza con una estructura clásica de novela detectivesca, acaba adquiriendo una dimensión aventurera cuando el protagonista se enrole en un grupo de revolucionarios que planean derrocar la tiranía descrita en el mundo ficcional de esta novela corta. El final presenta idéntico fin a otras historias similares publicada en *Nueva Dimensión*: una revolución solo cambia un tirano por otro, el sistema permanece. Entre las novedades cabe destacar el hibridismo de géneros, el dominio de la voz narradora homodiegética intradiegética, el uso del personaje del detective, con su ironía crítica y escepticismo, y, finalmente, el extenso conocimiento de cultura popular y literatura del que hace gala el autor, pues en el relato se agolpan menciones a Phillip Marlowe, Mickey

Spillane, Flash Gordon, Superman, Snoopy, Fred Astaire...

Finalmente, su otro relato relevante será “La luna pálida” (ND 143: 94-103), precisamente el cuento que se ha elegido para exponer, mediante un análisis más concreto, las características del estilo personal de Marín, que ofrece rasgos más modernos y un cuidado especial de la forma, lo que le diferencia de los escritores de la generación precedente y le une a los autores de la denominada Década Dorada de la ciencia ficción española.

- Juan Carlos Planells:

Como se menciona en los avisos introductorios a los dos cuentos de este incansable colaborador que vieron la luz en *Nueva Dimensión*, sobre 1980 Planells se lanza también a la creación y escribe numerosos cuentos, cada cual más conseguido, hasta que progresivamente vaya encontrando la aprobación para aparecer en la revista. No obstante, aunque se indique que había otros relatos pendientes de aparición, el cese repentino de *Nueva Dimensión* permite hoy contabilizar sólo una pareja de escritos de Planells en la revista: “¿Qué me das a cambio?” (ND 140: 21-37) y “Cambio de guardia” (ND 148: 123-147).

De ellos, el primero es el más conseguido. El *novum* sobre el que se construye no tiene gran interés: se trata de una distopía sobre un futuro donde ha desaparecido el dinero y las transacciones económicas se realizan mediante trueque. Esa premisa ficcional provoca que los bienes escaseen, que los objetos antiguos se revaloricen y que la gente aparente tener menos posesiones de las que en realidad tiene, para no ser objeto de robos y hurtos.

Sin embargo, la innovación aparece, por una parte, en el tiempo narrativo, condensando en un día cualquiera del protagonista, un ciudadano anodino y común en ese mundo ficcional futuro, resolviendo problemas cotidianos: “Terminó finalmente un día que nada especial prometiera a su inicio. Me había librado del opio, tenía comida para unos meses más, podía ir al cine. Estaba enamorado de Si Fuan. Y algunas gentes no pasarían hambre aquella noche” (ND 140: 37). Además, el otro elemento importante, al margen del uso de la voz narradora homodiegética intradiegética que permite mayor desarrollo de la psicología del protagonista, está en que dicho personaje se llama igual que el escritor, Juan Carlos Planells. De esta forma, hay una ruptura del límite de la ficción y una confusión entre autor, voz narradora y personaje que confieren a este cuento ya un sentido más posmoderno que el de otros escritores de este mismo periodo.

Por su parte, en el segundo cuento, “Cambio de guardia”, se relata cómo Nuria Expósito lleva dieciséis años viviendo en una estación aislada en un meteorito cuya computadora avisa a las naves de las proximidades de la existencia de un agujero negro en su trayectoria. Su vida se desarrolla entre los sueños, sus charlas con la computadora, cuya voz sale de cualquier objeto (sofá, armario, pared... -detalle ingenioso de la narración-) y sus prácticas onanistas. De repente, llega una nave con un tripulante, Alain Magninet, quien le indica que ha habido un cambio de gobierno mediante una revolución en la Tierra, que él es su reemplazo y que ella debe volver al planeta. Nuria rechaza esa postura y se enfrenta con Alain, le desacata y rehuye. Él, que inicialmente sopesaba pasar una días de intensa actividad sexual con ella antes de que se marchara, termina por perder los estribos y la ataca. Nuria se defiende, le mata y después carga el cadáver en la nave y lo envía al agujero negro.

Lo que más destaca de este relato es la presencia de una vertiente erótica, casi

pornográfica, del género. Se describen con lujo de detalles las sesiones masturbatorias de la protagonista, y se especifican todos los deseos sexuales que se le ocurren al visitante, mientras habla con ella. No obstante, se percibe que, al describir a Nuria, la voz narradora, tanto desde la perspectiva del hombre como de la mujer, producirá un efecto de cosificación al centrarse en sus atributos físicos, convirtiendo a Nuria en mero objeto de deseo sexual. Aun así, el relato se construye en el contraste de los dos personajes, es decir, la independencia de ella forjada en una soledad que la vida le impuso desde la orfandad, frente a la prepotencia y machismo de Alain, que pretende usar a la mujer como otro objeto más de la estación.

#### 4.5.5. Nuevas colecciones de ciencia ficción bajo el sello editorial Nueva Dimensión.

Como se ha comentado, en el editorial del número 141, de enero de 1982, “Proyectos y realidades”, Santos anunciaba un intento de lanzar al mercado dos colecciones nuevas de ciencia ficción. Aun así, hay que indicar que no fueron estos dos casos los únicos ejemplos, ya que previamente intentaron desde la redacción sacar unos volúmenes que llamaron «Selección de Ciencia Ficción» y que consistían en la fusión en un sólo tomo de algunos números de la revista de los que tenían excedentes, tal y como explicaron en la replica a las cartas de varios lectores que preguntaban al respecto: “son un intento de comercialización de la revista, aprovechando algunos de los números de los que tenemos bastante existencia, a fin de llegar a un público que pueda interesarse por

ella pero que aún no la conoce o no le ha prestado excesiva atención” (ND 112: 185).

Del par de colecciones de esta etapa final de *Nueva Dimensión*, la primera se denominó *La biblioteca básica de ciencia ficción* y la seguirían anunciando entre las páginas de la revista a lo largo de algunos números de ese mismo año (ND 140: 37). En este caso su finalidad coincidía con la de las selecciones, pues pretendían llevar el género a un público más amplio al prescindir de la idea de periodicidad y serialidad inherente a la revista. Sus contenidos se completaron, en su mayor parte, con reediciones de cuentos previamente aparecidos en *Nueva Dimensión*, especialmente tomados de números que ya estaban agotados en aquél tiempo, aunque en varios casos sí incluyeron material nuevo. Entre las doce entregas que alcanzó esta colección, sólo aparece un autor español, Domingo Santos, con la reedición de “Cyborg” (ND extra 2: 49-54) en el volumen 9, *La ciencia ficción europea*, y un hispanoamericano, Carlos María Federici, también con la reedición de “Primera necesidad” (ND 3: 47-52) en el volumen 10, *Después de la bomba*.

Diferente fue la colección de los *Libros de Nueva Dimensión*. En ella pretendían publicar única y exclusivamente novelas de autores españoles. No obstante, en lo que restó de vida a la editorial sólo llegó a aparecer un número en el cual vio la luz la primera y más conseguida novela de Rafael Marín, *Lágrimas de luz* (1982), una obra que influenció mucho en los escritores venideros al mostrar un modelo discursivo donde se conseguía una identidad hispana particular en el desarrollo de la ciencia ficción. En realidad, la novela es una *space-opera* con estructura de novela picaresca y mucha relación con la narrativa posmoderna, como el afán de deconstrucción de su propia identidad que realiza el protagonista, la fragmentación de emociones y su exposición temática, la reconstrucción de la realidad a través de la propuesta de otro mundo posible, la intertextualidad e hibridación de géneros, etcétera.

Lo interesante en este momento sería reflejar cómo *Nueva Dimensión* se hizo eco, por lo menos en su última etapa, de la gestación de esta novela. En ese sentido, primero aparece la mención de la carta donde Marín responde a Redal acerca de la escasez de novelas españolas de ciencia ficción, (176-179), epístola que ya se comentó con anterioridad. En ella Marín señala que ya tenía muy avanzada la redacción de la novela. Poco después ya se menciona que ha enviado el manuscrito a la redacción y que lo tenían previsto incluir en esta colección. Prueba de ello es el aviso introductorio al relato de Marín “El acorazado Vladimir” (ND 146: 44-47). Finalmente, queda el anuncio que de esta novela se hizo entre las páginas de la revista (ND 148: 148), lo que demuestra que ya estaba la obra en el mercado. En dicha publicidad se recoge el texto que ocupaba la contraportada de dicha edición, donde se explican algunos de los elementos relevantes de la novela, como el desarrollo de un mundo ficcional donde recrea una nueva Edad Media, o la idea de biografía al relatar el protagonista, Hamlet Evans, su vida.

#### 4.6. *Recordando Nueva Dimensión*: un número homenaje.

Ha sido necesario esperar casi treinta años, hasta 2012, para que surgiese en el mercado un libro que homenajeara a la revista española de ciencia ficción. Editor de Tebeos se ha encargado de sacar a la luz este volumen compilado gracias a la colaboración de uno de los miembros del triunvirato, Luis Vigil, junto a su mujer, Leonor Fernández. Realmente, el ejemplar constituye un número póstumo, es decir, forma parte de una práctica hemerográfica que consiste en que años después de haber muerto una revista, se realiza una conmemoración mediante un número especial que la recuerde en formato y contenidos, y que suele incluir trabajos sobre la revista que mucho nos aclaran de su biografía. “El caso es levantar una réplica, un sucedáneo lo más fiel posible al primitivo, pues, en efecto, se reproducen fielmente tamaños, tipos, colores y todo aquello que revistió a la revista de una cierta configuración” (Osuna, 2004: 151).

En ese sentido, *Recordando Nueva Dimensión* imita las características que identificaron a la revista, empezando por su formato, el respeto al orden y nombre de las secciones que lo componen, e incluso al insertar las famosas páginas verdes que caracterizaron la sección «Hoy» durante toda la primera etapa de *Nueva Dimensión*. Tal es el afán conmemorativo que la edición se ha realizado a modo de facsímil, escaneando las páginas originales de la revista. Eso explica también la permanencia de las faltas ortotipográficas que tanto abundaron en *Nueva Dimensión*, o de la publicidad y avisos a los lectores que solían incrustar al lado de los cuentos, pero también dotan al material de un valor histórico importante, pues, por ejemplo, mantiene las presentaciones originales de los diferentes autores escogidos.



Sobre esta selección, Vigil explica que en primer lugar pretendía limitarse a los 110 primeros números de la revista, precisamente los que salieron en este formato cuadrado, pero que la cantidad de material escogido le llevó a realizar un nuevo corte en el número cincuenta y cinco, dejando así la puerta abierta a otro posible volumen si la respuesta comercial de este número póstumo resultara positiva. Por otra parte, también incide en que todo el material seleccionado pertenece a autores españoles o hispanoamericanos, lo que descarta la enorme cantidad de material traducido que apareció en las páginas de *Nueva Dimensión*. Vigil justifica esta decisión al alegar que el material foráneo es más conocido y ha sido reeditado más veces, cosa que no ha sucedido con todo el contenido originariamente en español que publicaron en la revista.

En este sentido, todo el libro se articula en las mismas secciones que poseía la revista: editoriales, portadas, relatos, poesías, ilustraciones, portofolios, historietas y artículos. Por razones obvias, quedan eliminados dos apartados clásicos de la revista: en primer lugar, las secciones de noticias, puesto que constituían el eslabón de *Nueva Dimensión* con su presente histórico -y este número póstumo pretende constituirse en panegírico de la revista-; y en segundo lugar la sección de correspondencia, ya que al tratarse de un libro aislado, no posee intención de continuidad ni de establecer una comunicación con los lectores.

Por otro lado, en relación a los aditamentos que aclaren cuestiones relativas a la biografía de la revista, este número póstumo incluye breves comentarios de sus tres responsables: Domingo Santos, Sebastián Martínez y Luis Vigil. A ellos se añade la invitación que hicieron a Jaime Rosal, amigo común del trío editorial y antiguo colaborador de la revista. Probablemente es ésta última disquisición la que menos luz arroja sobre la biografía de *Nueva Dimensión*, pues mayormente aprovecha Rosal para

ensalzar la ciencia ficción, la cual define como la literatura de la imaginación disciplinada, para en el último párrafo, elogiar casi de forma exacerbada la labor que realizó *Nueva Dimensión* en el momento en que se fundó.

De los tres fundadores, Domingo Santos es quien probablemente más halla hablado sobre *Nueva Dimensión* en diversos artículos que publicó con posterioridad, como el recogido en *La ciencia ficción española* (Santos, 2002: 419-431). En esta ocasión la relevancia reside en que recoge algunos de los elementos que condujeron a la extinción de la revista, especialmente el cambio del mercado editorial y de los modelos de distribución. Dado que Dronte (en aquél momento cambiado ya el nombre de la editorial por Nueva Dimensión) siempre fue una editorial pequeña con escasas novedades, cercano el año ochenta ningún distribuidor quería hacerse cargo de la tarea, pues los beneficios no superaban los costes de la labor, y en ese sentido *Nueva Dimensión* en sus años finales tuvo muchos problemas para llegar al mercado, como ya se ha indicado en el apartado anterior sobre la cuarta etapa vital de la revista.

Para variar esa situación, con el número 148, como se ha explicado, se pretendió cambiar el sistema de distribución. Domingo Santos, entonces director de la revista, optó por un modelo regional y de todas las empresas que debían hacerse cargo, recuerda que sólo un distribuidor cumplió y que los demás sólo plantearon pegas e inconvenientes. Santos también menciona algunos intentos de rescatar la revista buscando nuevos medios de financiación y propuestas más comerciales, pero ninguno resultó y *Nueva Dimensión*, como bien recuerda en su declaración en este ejemplar póstumo, forma ya parte de la historia.

Por su parte, Sebastián Martínez añade unos datos de carácter más personal, entre los que se explica por qué él y Vigil abandonaron la redacción de *Nueva Dimensión* en

1978. Según Martínez, al fundar el nuevo sello editorial en 1968, tanto él como Vigil abandonaron sus puestos de trabajo, mientras que Santos permaneció como empleado de la Caja de Ahorros. Dado que la revista no aportaba beneficios, sino que más bien cubría gastos, esos años ambos sobrevivieron trabajando como traductores y colaboradores para otras editoriales. Por esa razón, tras tantos años de precariedad económica y de afrontar los numerosos problemas que surgieron en el camino de *Nueva Dimensión*, cuando el editor José Ilario les llamó para trabajar en revistas más comerciales y lucrativas, no lo dudaron y legaron a Santos la dirección de *Nueva Dimensión*, que éste asumió de 1979 hasta la desaparición de la revista.

Finalmente, Luis Vigil recuerda la aventura editorial que supuso *Nueva Dimensión* como la ilusión de tres jóvenes muy inocentes que tuvieron que constituir un sistema comercial para hacer viable la revista y adentrarse en una realidad nueva para ellos, el mundo editorial. Probablemente es esta crónica la que encierra más nostalgia y muestra con mayor detenimiento la enorme labor que realizaron sus responsables dentro y fuera de nuestras fronteras para difundir la ciencia ficción. Desde la óptica actual se puede afirmar que la repercusión de esa tarea, aunque no fuera visible en ese momento, constituye una de las claves fundamentales para explicar el desarrollo del género en España en las décadas siguientes a la desaparición de *Nueva Dimensión*.

En conclusión, este volumen retoma de la memoria la labor y el símbolo que supuso *Nueva Dimensión* para los aficionados españoles durante sus quince años de vida, y suple con una de las ausencias que faltaba a la revista: un homenaje, aunque fuera realizado por iniciativa de sus propios responsables. Se deduce así que *Nueva Dimensión* sigue formando parte de la identidad de muchos lectores españoles de ciencia ficción, que conocieron el género en sus páginas, o que ampliaron su horizonte como lectores gracias

al gran elenco de autores y relatos que en ella se incluyeron, muchos de los cuales no han vuelto a editarse en España.



**V. LA CIENCIA FICCIÓN**  
**EN ESPAÑA DURANTE LOS AÑOS DE**  
***NUEVA DIMENSIÓN***



## 5-. La ciencia ficción en España durante los años de *Nueva Dimensión*.

A pesar de que dentro del *fandom* nacional, la principal tendencia la marcó, desde su fundación hasta desaparecer, la revista *Nueva Dimensión*, al margen de la misma otros autores y otros proyectos editoriales continuaron con el proceso de maduración del género. Hablamos de una maduración que se empezó a percibir a finales de los sesenta, especialmente por la inclusión de autores españoles en diferentes editoriales, como Albia en su colección *Albia ficción*. Desde luego, como afirma Fernando Ángel Moreno, “hacia finales de estos años setenta, lo prospectivo español iniciaría el camino emprendido por los anglosajones a principios de la década de los cincuenta, intentando salir de lo convencional y de la literatura *pulp*. Sin embargo el nivel de calidad alcanzado en nuestro país sería mucho menor” (Moreno, 2010a: 418).

Sin fisura notable respecto a la ciencia ficción precedente, durante los setenta se puede nuevamente dividir la práctica del género en España en las tres vías que ya indicara Julián Díez en su ensayo con el que prologa la *Antología de la ciencia ficción española (1982-2002)*: a) la rama del *pulp* o *bolsilibros*; b) los escritores del *mainstream* o corriente general de la literatura; c) los escritores de dentro del mundillo (Díez, 2003: 13). De esta forma, la exposición seguirá las tres vías citadas, para centrarse después en la producción cuentística de los escritores exclusivos del género aparecida al margen de *Nueva Dimensión*.

De este modo, respecto a la primera, la principal editorial que agolpó casi toda la cota de mercado y publicación en los años setenta fue Bruguera, especialmente con su colección *La conquista del espacio*, que pervivió quince años en el mercado y alcanzó



746 números. La desaparición de Toray en 1972 provocó un bache que vino a completar Bruguera en esta colección llena de argumentos de continua acción y aventura con escenarios en general extraterrestres. Como consecuencia, Bruguera hizo de la ciencia ficción el segundo género más potente en su línea de *bolsilibros*. Quizá la diferencia estriba en que, de la misma forma que comenzaba a ocurrir en obras fictocientíficas de diferente categoría, en estas colecciones populares empezaron a despuntar tímidamente las cuestiones sexuales, aunque sin llegar al erotismo ni a la pornografía. Por otra parte, también en el terreno político se notó cierta permisividad. No obstante, ambos aspectos se acentuaron en el segundo lustro de la década de los setenta.

A diferencia de las colecciones anteriores, que habían contado por lo general con un escritor estrella, Bruguera impuso un homogéneo nivel medio merced a una política editorial que podríamos calificar de *industrial*<sup>98</sup>, encauzando lo que hasta entonces habían sido unas novelas dirigidas fundamentalmente al público juvenil hacia un lector adulto sin demasiadas exigencias, lo que las transformó en una literatura de consumo rápido, de puro entretenimiento (Canalda y Cantero, 2002: 79).

Por ese motivo, los escritores que trabajaban para Toray pronto formaron filas en la nueva editorial, aunque algunos cambiaron de seudónimo, como el veterano Luis García Lecha, que pasó a ser *Glenn Parrish*, y que igual que en Toray, fue el escritor más prolífico de la colección, pues llegó a responsabilizarse de casi ciento ochenta novelas. A ellos se unieron varios escritores que ya trabajaban antes en Bruguera, por lo que eran veteranos en el campo de la literatura popular, pero que no habían escrito hasta el

---

98 En cursiva en el original.

momento ciencia ficción, como Francisco González Ledesma (*Silver Kane*). Además, habría un tercer grupo formado por una nueva generación de escritores como Antonio Vera Ramírez (*Lou Carrigan*), Rafael Barberán Domínguez (*Ralph Barby*) o José María Moreno García (*Joe Mogar*).

En ella el principal autor que se puede destacar es el ya citado Ángel Torres Quesada, que firmaba con el seudónimo de *A. Thorkent*. La particularidad de Torres Quesada es su indiferencia entre los campos de la literatura popular y la rama más seria de la ciencia ficción. En su obra cercana a los *bolsilibros*, y publicada al margen de *Nueva Dimensión*, desarrolló dentro de la citada colección de Bruguera una serie novelística, *Orden estelar*, que vino a sustituir, salvando las distancias, a la extinta serialización de Enguídanos Usach, *La saga de los Aznar*. Aun así, es necesario apuntar que la obra de Torres Quesada, más cercana en el tiempo, resulta más cuajada y adulta que la de Enguídanos Usach. En ella Torres Quesada perfila otro escenario galáctico que cuenta la caída de un sistema gubernamental estelar, su resurgimiento bajo una nueva forma de gobierno y su posterior degeneración, en episodios salteados. Dado que la editorial se negaba a publicar novelas seriadas, el autor se vio obligado a ocultar la característica del escenario común, a variar de personajes y a buscar un desorden cronológico en los episodios.

La rama más popular de la ciencia ficción comenzó a decaer tremendamente en los años ochenta, casi a la vez que la desaparición de *Nueva Dimensión*. No se trató de un fenómeno aislado, puesto que tuvo lugar en paralelo la cancelación de los *bolsilibros* de otros muchos géneros como las novelas del Oeste y la novela rosa. Aun así, en años mucho más recientes, en parte por la nostalgia de varios lectores, en el caso de la ciencia ficción se han publicado reediciones modernas de *Orden estelar*, por Ediciones B, y de *La*

*saga de los Aznar*, por la editorial *amateur* Silente. Además, esta rama popular sigue teniendo en estos tiempos algunos epígonos como el dúo Eduardo Gallego y Guillem Sánchez, el más prometedor Mario Moreno Cotrina y el ya citado Carlos Saiz Cidoncha.

Por tanto, Bruguera dominó el mercado de la literatura popular de ciencia ficción en España durante los años setenta. Su única competidora importante fue Valenciana, cuando en 1974 optó por reeditar la *Saga de los Aznar*, de Pascual Enguídanos Usach, una segunda época que provocó la ampliación de la Saga con nuevos episodios, hasta que en 1978 la editorial cerrara por graves problemas económicos. Además de la mencionada, otras pequeñas editoras pretendieron competir con Bruguera, sin mucho éxito, pues su repercusión fue menor. Un ejemplo sería la colección *Ciencia ficción*, de Maysal, que no pasaría de cuatro títulos. Mayor longevidad alcanzó *Galaxia 2001*, de Andina, aunque gran parte de las trescientas setenta y nueve novelas que la componen son reediciones de obras ya publicadas anteriormente en otras colecciones.

Dentro de la rama del *mainstream*, la segunda mencionada por Díez, en estos años continúa su relación con el género Tomás Salvador, con obras como la trilogía de Martin Lord ya citada: *Y* (1972), *T* (1973) y *K (Killer)* (1974), aunque en general nuevamente hemos de hablar de breves acercamientos a la ciencia ficción que constituyeron casos aislados dentro del panorama general y que tampoco generaron escuela. Al margen del caso de Salvador, sólo se pueden destacar dos ejemplos durante el primer lustro de vida de *Nueva Dimensión*: *Corte de Corteza* (1969), de Daniel Sueiro o *Secretum* (1972), de Antonio Prieto.

Respecto a la primera, Sueiro se centra en el futurible de un trasplante de cerebro, pero es un recurso que genera el extrañamiento para incidir en otros aspectos de la sociedad de su tiempo. De este modo, el escritor no abandona la finalidad ética de

espolear conciencias críticas del lector y ciudadano. Elige un problema con implicaciones morales: cambiar un cerebro de soporte somático, es decir, trasplantar una conciencia de un lugar a otro, de un contexto a otro, de unas señas de identidad a otras. Sin embargo, como bien explica el estudioso sobre este escritor Gregorio Torres Nebrera: “Sueiro no se limita al problema del trasplante planteado, y su correlato de crisis identitaria, sino que plantea de soslayo otras cuestiones que tienen que ver con el momento social e histórico de la escritura de la novela” (Torres Nebrera, 2011: 99). De este modo, el tiempo histórico en el que se produjo la escritura de la novela se deja ver en la misma pese a la envoltura futurista, lo que enriquece el resultado final de *Corte de Corteza*.

Respecto a *Secretum*, de Prieto, de las tres líneas narrativas de que se compone la novela, sólo una puede considerarse dentro de la ciencia ficción. Siendo la más novedosa, aunque más superficial, en ella abundan los ecos a escritores como Philip K. Dick, George Orwell e incluso Aldous Huxley. Mediante la ciencia ficción se muestra Prieto como un atento observador de las tendencias culturales del momento y de la inseparable relación entre cine y literatura. “En ese juego entre pasado y futuro, entre novela histórica introspectiva y relato de ciencia ficción proyectado hacia la sociedad, sorprende notar ciertas consideraciones que, con el paso de los años, se han convertido en auténticas premoniciones” (Sepúlveda, 2005: 186). Ambas líneas, tanto la del futuro como la del pasado, sirven en cada caso para enunciar, metafórica o simbólicamente, las mismas preocupaciones, las mismas angustias que atenazan al hombre en su devenir histórico.

Al margen de estos casos aislados, no fue sino hasta el *boom* editorial de la ciencia ficción, tras 1975, en que el género no volvería a saltar a la palestra del panorama literario principal y clamaría la atención de algunos escritores, varios de ellos jóvenes, que se decantaron por la escritura de obras de ciencia ficción, ya fuera en un sentido paródico o

con una pretensión seria. Prueba de esta tendencia es la aparición de *Novela de Andrés Choz* (1976), del leonés José María Merino, a la que siguen en la década de los ochenta otros autores como Gonzalo Torrente Ballester con *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), otra obra de Merino, *La orilla oscura* (1985), Rosa Montero con *Temblor* (1990) o Eduardo Mendoza con *Sin noticias de Gurb* (1991).

Se percibe así una tendencia que irá creciendo desde los años ochenta y que demuestra una predisposición de muchos escritores por utilizar temáticas y herramientas propias de la ciencia ficción a la hora de escribir sus obras. Este aspecto hace retomar en este punto, ahora aplicado a las letras hispánicas, la tesis de Brian McHale (1987: 62-72), según la cual la ciencia ficción y la corriente general de la literatura, que siempre habían transcurrido en dos direcciones paralelas, están acercándose mutuamente y confluyendo en una influencia mutua. Desde luego, esta tendencia será determinante para la ciencia ficción española especialmente en los años posteriores a que se dejara de editar *Nueva Dimensión*, como se explicará más adelante.

Finalmente, en relación a la tercera vía señalada por Díez, es decir, dentro del mundillo de los aficionados, cuando *Nueva Dimensión* salió al mercado, tuvo que convivir al comienzo con un progresivo hundimiento de muchas de las editoriales que mantenían colecciones especializadas de ciencia ficción, donde destaca principalmente la desaparición de *Nebulae* en 1968. Se trató de un hecho insólito, pero que provocó el desmoronamiento del emporio editorial del género. De este modo, en cosa de dos años desaparecerán todas las colecciones, a parte de la citada, como *Infinitum*, de Ferma, *Galaxia*, de Vértice, o *Géminis*, de Pomaire. Además, otras como editorial Molino suprimieron su colección de ciencia ficción. Este hecho se repitió en otros países como Argentina o México, incluyendo Minotauro, que renacería pocos años después. La única

colección superviviente, y de aparición cada más más esporádica, fue la selección *Antología de novelas de Anticipación*, de Acervo.

Sin embargo un intento de resucitar la ciencia ficción bajo nuevos cauces estaba ya llevándose a cabo en los últimos años de la década, y al iniciarse la siguiente habría de comenzar con ella un verdadero renacimiento del género, que alcanzaría alturas incluso superiores a aquellas desde las que tan bruscamente había caído (Saiz Cidoncha, 1988: 250).

El relevo fue tomado por los aficionados, que actuaron en tres frentes: a) el asociacionismo, del que surgieron las ya comentadas convenciones nacionales, las Hispacon; b) las revistas de aficionados o *fanzines*, algunos de los cuales han sido citados a lo largo de esta investigación; c) la pretensión de dirigir revistas o colecciones especializadas. Precisamente interesa más este tercer punto. La actuación de los aficionados provocó un nuevo despertar del interés del público hacia la ciencia ficción, que principalmente derivó en la colección *Libro amigo*, de Bruguera. Con ella, Bruguera, además de su labor en la rama popular, compitió editorialmente con colecciones más serias de ciencia ficción, pues, a parte de la mencionada, también optó por una línea con novelas, llamadas *Nova* y la *Colección Naranja*, que en su momento destacaron por su tendencia más moderna a la hora de elegir qué autores integraban las diferentes entregas. “Bruguera usaba una y otra vez aquellos títulos que le producían un buen rendimiento, con lo que muchas de las obras de cf que publicó aparecieron en tres o cuatro formatos distintos” (Díez, 1998d: 40).

Lo que sí permaneció en el primer lustro de la década de los setenta fue, por una parte, un interés ocasional de editoriales importantes por la ciencia ficción, lo que explica la publicación en Alianza editorial, en su colección *Libros de bolsillo*, de escritores como Isaac Asimov, Arthur C. Clarke o H. P. Lovecraft. A este caso se pueden sumar también ejemplos en editoriales como Plaza & Janés o Lumen. Por otro lado, el movimiento de aficionados provocó la presencia de una densa gama de antologías de escritores españoles, lo que supuso una nueva plataforma editorial para que los autores autóctonos pudieran promocionarse, y de las que se hablará más adelante.

En relación al *boom* mencionado, 1974 será el año inicial de la nueva tendencia, cuando Acervo decida reformar su colección de antologías de ciencia ficción en *Acervo ciencia ficción*, dedicada principalmente a novela, y cuyo asesoramiento recayó en un aficionado de hondo conocimiento, Domingo Santos. Aun así, no fue hasta 1975, especialmente ante el movimiento democratizador que se empieza a ver en España tras el fallecimiento del dictador, en que no se produciría el resurgir de muchas colecciones. Hablamos de un *boom* editorial especialmente derivado de la supresión de la censura y de las nuevas posibilidades económicas. Algunas de estas colecciones ya han sido mencionadas anteriormente en la presente investigación, como *Super Ficción*, de Martínez Roca, o la segunda época de *Nebulae*, de Edhasa.

Además de estas, otros casos fueron la rama de ciencia ficción de la editorial madrileña Edaf, la colección del género de la editorial de Luis Caralt, las antologías norteamericanas de la barcelonesa Asesores Técnicos de Ediciones (A. T. E.), etc. Entre ellas merece especial atención la colección *Albia ciencia ficción*, de Espasa Calpe, cuyo director, Mario León, por un lado, disminuyó la importancia de los títulos norteamericanos (sólo una novela de las once que se llegaron a publicar), y, por otro lado,

prestó especial atención a autores españoles, pues en ella tuvieron cabida nombres como Carlos Saiz Cidoncha, Gabriel Bermúdez Castillo, Juan José Plans o Guillermo Solana (Díez, 1998c: 37-39).

A toda esa lista de colecciones hay que añadir la presencia de publicaciones de aficionados. Por una parte, habría que recordar la labor editorial de Francisco Arellano, que, como se ha comentado, intentó incluso publicar una revista, *Marginalia*. Más longeva y fructífera fue la labor de *Zikkurath*, transformada en revista a finales de 1980, así como el primer intento de publicación en España de *Isaac Asimov Science-Fiction Magazine*, por parte de editorial Picazo, que finalmente cesó el proyecto en marzo de 1981 tras publicar doce números. En tercer lugar estaría otra nueva pretensión de introducir en el mercado español la longeva colección francesa *Fleuve Noir Anticipation*, a lo que hay que sumar las publicaciones ocasionales en diversas editoriales no especializadas en el género, como Barral, Plaza & Janés, Alianza Editorial, Zero o Guadarrama.

Por ese motivo, es cierto que, dentro de los setenta, como se ha visto al analizar *Nueva Dimensión*, muchos escritores surgieron a la sombra de la revista española de ciencia ficción, como el tándem madre-hijo María Guera y Arturo Mengotti, Ignacio Romeo, José Ignacio Velasco y, especialmente, Enrique Lázaro. Sin embargo, otros nombres desarrollaron toda o parte de la obra fuera de las páginas de *Nueva Dimensión*, como Juan José Plans, Carlos Saiz Cidoncha y, el más destacado de todos, Gabriel Bermúdez Castillo. A ellos hay que sumar una serie de nombres que aparecen exclusivamente en las diferentes antologías de escritores españoles potenciadas por parte de los aficionados durante estos años. En ese sentido, hablamos de autores de reducida obra cuentística, como Jaime de la Fuente, Rafael Castleman o Juan Extremadura.



El primer de los autores de obra más dilatada mencionados, Juan José Plans, ya citado en este trabajo por su ensayo *La literatura de ciencia ficción* (1975), se acercó al terreno literario fantástico en los años setenta. Cabe destacar entre sus obras *Las langostas* (1967), *Crónicas fantásticas* (1968), *El gran ritual* (1974), *Paraíso final* (1975) o *Babel Dos* (1979). Esta última, noveno título de la citada colección *Albia ciencia ficción*, es una novela de estilo experimental en la línea de la Nueva Ola, aunque temáticamente se relaciona más con las novelas estadounidenses de los años cincuenta. Por ello, el problema de *Babel Dos* es la discrepancia entre sus intenciones y sus avales, lo que la ha derogado a un experimento fallido en la pretensión del momento por abrir nuevos cauces a la ciencia ficción española. No obstante, Plans ha destacado más en vida por su labor periodística, con galardones como el Premio Nacional de Guion Radiofónico 1972 por *Ventana al futuro* y el Premio Ondas de 1982 por *España y los españoles*, ambos programas de Radio Nacional.

Junto a él aparecen otros escritores, que, sin ser profesionales, en estos años se acercaron al género, aunque la mayoría de ellos publicaron escasos cuentos en alguna antología del momento. Es el caso de Guillermo Solana, que sólo publicó una novela, *Los siervos de Isssco* (1980), sobre la moda de los parques temáticos, llevada al extremo. Junto a él encontramos al también periodista Antonio Burgos, que firmó una obra que se puede englobar dentro de la ciencia ficción, *El contrabandista de pájaros* (1975). Se describe en ella un mundo invertido, donde los trabajadores manuales son la élite social. Otro caso a mencionar es el del cineasta José Luis Garci, de quien ya se ha explicado su relación con el género, especialmente durante la primera etapa de vida de *Nueva Dimensión*, pero que en la década de los setenta también publicó alguna obra en la que perpetúa temáticas de ciencia ficción, como *Adam Blake* (1972). Además, publicó

también colecciones de cuentos como *La Gioconda está triste y otras historias* (1976).

Algunas excepciones en este sentido provinieron por la moda de la ucronía y de la política-ficción que comenzó en España tras la muerte de Franco. Entre esta serie de obras destaca *En el día de hoy* (1976), de Jesús Torbado, con la que consiguió el Premio Planeta y en la que describe una Guerra Civil que termina con victoria republicana. En paralelo, dentro del mundo de la literatura juvenil, destacaron cuatro novelas de Sebastián Estradé Rodoreda en la colección *Historias Selección-Ciencia ficción*, de editorial Bruguera: *Es pronto para vivir* (1971), *Genestel* (1971), *Formas diferentes* (1972) y *Una ciudad en el infierno* (1973). Todas ellas mantienen el nexo en su protagonista, Genestel, un ser encontrado en el espacio que desconoce su procedencia.

De los autores más vinculados a la ciencia ficción citados anteriormente, el caso más conocido es el de Carlos Saiz Cidoncha. Meteorólogo de profesión, empezó a escribir a comienzos de los setenta y publicó sus primeros escritos en el volumen XVII de *Antología de novelas de anticipación*, de Acervo, en 1972. Además, ya se ha comentado el accésit que obtuvo por “Libertad de palabra” (ND 86: 27-35) en el concurso de relatos que se organizó desde *Nueva Dimensión*, así como algún otro cuento que publicó en la revista. Es un lector muy aficionado a la literatura popular de ciencia ficción, a la que ha dedicado algunos ensayos. Su especialidad se podría situar en la *space-opera*, especialmente por su primera novela larga, *La caída del imperio galáctico* (1978), pues el *leit motif* se centra en la colonización humana de la galaxia y las vicisitudes de la humanidad en las estrellas (García Bilbao, 2002: 344). Esta novela, que en principio iba a formar parte de una trilogía que luego el autor no concluyó, se consideró al publicarse muy cercana a su tiempo, principalmente por las discusiones políticas que se filtran en los diálogos de los personajes. Eso sí, *La caída del imperio galáctico* refleja la profunda

erudición de su autor, que en este caso recupera la cultura clásica para recrear el trasfondo del ese imperio galáctico futuro. Además, también hay que recalcar que Saiz Cidoncha seguiría en años posteriores escribiendo distintas novelas y que continúa activo en la actualidad.

Aun así, dentro del *fandom*, el autor más destacado de los años setenta fue Gabriel Bermúdez Castillo. Ya se ha comentado que en *Nueva Dimensión* este autor, que fue notario en Cartagena, sólo publicó un cuento, “Las ilusiones perdidas” (ND 110: 41-60), así como una novela corta sumada a un relato en la *Colección de libros de Nueva Dimensión: La piel del infinito* (1978). Aun así, la mayor parte de su obra en estos momentos apareció fuera de *Nueva Dimensión*, empezando por su colección de cuentos primeriza, *El mundo Hókun* (1971), y siguiendo por sus novelas más célebres como *Viaje a un planeta Wu-Wei* (1976) y *El señor de la rueda* (1978).

Bermúdez Castillo es escritor de estilo sencillo, pero muy trabajador. Su escritura, fluida, se circunscribe “en la mejor tradición del genero de aventuras, pero sus relatos están trufados de crítica social, de una ideología anarquista demoledora y sorprendente y de un humor castizo y socarrón” (Díez, 2003: 18). Entre otras características, destacan en sus obras una riqueza estructural considerable, personajes más complejos que los habituales de los *bolsilibros* y una tendencia a la sátira. Por lo tanto, “los personajes de Bermúdez Castillo no serán ya esos grandes héroes de los *bolsilibros*, sino verdaderos hombres y mujeres de la calle, con su propio lenguaje y con sus problemas mundanos” (Moreno, 2010a: 420). Principalmente, el sabor hispano que ha sabido imprimir a su obra nos permite situarle como uno de los primeros autores maduros de la ciencia ficción española, y el iniciador de un lenguaje identitario propiamente español dentro del género. En ese sentido, Bermúdez Castillo “constituye la prueba viva de que la ciencia ficción

española no necesita negarse a sí misma para ser buena literatura” (Casa y García Bilbao, 2002: 378).

### 5.1. La difusión del cuento de ciencia ficción español al margen de *Nueva Dimensión*.

Dentro de la década de los setenta, adquiere mayor relevancia el hecho de que, al menos en los primeros años de vida de *Nueva Dimensión*, cuando las editoriales que mantenían colecciones propias de ciencia ficción empiezan a desaparecer, los aficionados tomaran la iniciativa editorial. La importancia reside en que, como se ha indicado, esta labor actuó en varios frentes, como los *fanzines* y el asociacionismo. Sin embargo, interesa en este momento explicar cómo se promovieron diferentes antologías que sirvieran para dar a conocer la obra de autores nacionales de ciencia ficción, muchos de los cuales estaban empezando, y para ello acabaron encontrando editoriales que usaron como plataforma para lograr dicha labor difusora.

Inicialmente, esta idea ya comenzó antes del surgimiento de *Nueva Dimensión*, pues ya se analizaron las tres antologías previas a la aparición de la revista española de ciencia ficción: la *Primera antología española de ciencia ficción* (1966), el Volumen VII de *Antología de novelas de anticipación* de Acervo y el séptimo y último ejemplar de la revista *Anticipación*, de la editorial Ferma. Sin duda, este hecho evidencia que las editoriales se decantaron inicialmente a prestar más atención al cuento que a la novela a la hora de seleccionar el material foráneo. Es necesario recordar en este punto que, ante el basto mercado de revistas en Estados Unidos, donde aparecían cientos de cuentos de ciencia ficción al año, los editores españoles podían perfectamente escoger entre los mejores y publicar solo antologías de buena calidad.

En este sentido hay que destacar la labor de Acervo mediante la serie *Antología de novelas de anticipación*, que se componía de selecciones de cuentos adquiridos de

diferentes revistas estadounidenses. Es verdad que la colección acusó una irregularidad notable en las selecciones hasta que se hizo cargo de las mismas Domingo Santos, a partir del noveno volumen, estabilizando la calidad y ofreciendo criterios unificadores para cada ejemplar, como el dedicado a la ciencia ficción francesa, o el centrado en la ciencia ficción rusa. Además de la citada, otro caso reseñable está en las cuatro antologías de la colección *Ciencia ficción*, de editorial Géminis, aparecidas entre 1967 y 1968.

Otros ejemplos relevantes fueron las selecciones de ciencia ficción de *Libro Amigo*, de Bruguera, en la cual la editorial, tras las duras críticas que hiciera Carlo Frabetti desde las páginas de *Nueva Dimensión*, decidió contratar al crítico de ascendencia italiana como responsable de la misma para mejorar la calidad del producto. Aunque la mayor parte del material proviniese de la americana *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, a lo largo de las cuarenta entregas que alcanzó esta colección destaca especialmente el criterio, progresista para la época, de su seleccionador. Por ello, y especialmente en los últimos quince números, aparecen muchos de los autores más novedosos e interesantes del momento, como Dick, Ballard, Zelazny o Vance, que ofrecían novedosos estímulos para la nueva generación española de ciencia ficción, cuya repercusión se aprecia especialmente en los autores que publicaron una vez desaparecida *Nueva Dimensión* -algunos de ellos en sus números finales-, por lo que se hablará de ellos más adelante.

Es bueno en este punto recordar que la ciencia ficción mayoritariamente ha sido escrita mediante el molde del cuento, por lo que el límite espacial que define el relato breve provoca que se incluya, generalmente, un sólo *novum* por cuento, frente a la red de *nova* que es capaz de incluir la novela. Como ya se indicó en la introducción, un sólo *novum* permite una economía estética e intelectual que posibilita desarrollar esta premisa para obtener conclusiones reveladoras mediante el control de las condiciones del

experimento ficcional (Csicsery-Ronay, 2008: 67).

Desde luego, el interés por las recopilaciones de cuentos de ciencia ficción por parte de los editores se vio apoyada por la buena acogida que tuvieron por parte del público. Estas antologías gozaron de un éxito de ventas que incluso puede resultar sorprendente, como sucede al descubrir que el tercer volumen de *Antología de novelas de anticipación* de Acervo alcanzó una tercera reedición en un solo año. Por tanto, decantarse por promover también la incipiente escuela española de escritores de ciencia ficción era un paso lógico. En ese sentido, al margen de la labor difusora realizada por el trío Santos-Vigil-Martínez desde *Nueva Dimensión*, entre 1968 y 1983 salieron al mercado un total de diez antologías compuestas por relatos de autores peninsulares.

En un primer momento llama la atención que entre ellas haya una proximidad cronológica centrada principalmente entorno a dos años concretos, 1969 y 1972. En el primero de esos años tenemos un volumen IX de *Antología de novelas de anticipación* que se dedica parcialmente a la inclusión de autores españoles, pero que, a diferencia de otras entregas de esta colección donde sólo aparecen dos o tres cuentos, aquí el volumen de material original en español supera la mitad del tomo. Junto a él la editorial Prensa Española sacó al mercado la *Antología española de ficción científica* donde aparecieron, principalmente, autores ubicados en Madrid, aunque su impacto fue menor entre los aficionados dado el sesgo de su selección.

Mayor relevancia tienen las antologías aparecidas en el año 1972, pues, desde la *Antología social de la ciencia-ficción* que compiló Carlos Buiza, a la *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana*, todas ellas o bien tienen una pretensión globalizante, o bien intentaron reflejar una cuentística más extensa de los diferentes escritores hispanos de ciencia ficción activos en el momento, o bien, aunque su muestra fuera menor,

intentaron sostenerla bajo un parámetro de calidad literaria. Sus éxitos fueron variables en sus objetivos, pero resultan de importancia prima para trazar todo el panorama del cuento español de ciencia ficción en esos años.

Posteriormente a las fechas resaltadas hay un segundo grupo de antologías, más dispersas cronológicamente. La que presenta mayor diferencia en este esquema es *Narraciones españolas de ciencia ficción* (1974), pues la compilación deriva de un concurso de cuentos de ciencia ficción que organizó el periódico murciano *La verdad* y de cuya edición luego se haría cargo la editorial Marte, que había sido creada por Tomás Salvador. Por ese motivo, los textos incluidos son una criba realizada por el jurado del concurso en el que quedaron los treinta y siete cuentos que consideraron mejores de entre los que se presentaron al certamen. Después en 1976 el profesor universitario de periodismo Luis Núñez Ladevéze compiló otra antología para promocionar la ciencia ficción nacional. *Utopía y realidad: la ciencia ficción en España* destaca, entre otras cosas, por el largo y erudito estudio introductorio que realiza el compilador. La última de estas compilaciones, la más próxima en el tiempo, es *Sobre otros mañanas*, de 1980, que posee la particularidad de que todos los autores en ella incluidos son valencianos, por lo que tras ese criterio defendían la existencia de una escuela de escritores valencianos de ciencia ficción. A ese esquema hay que añadir la tantas veces mencionada labor de Domingo Santos al recopilar en 1982 la antología *Lo mejor de la ciencia ficción española*, que sobre todo presenta el broche de oro a la labor de promoción de autores nacionales realizada desde *Nueva Dimensión*.

Hay que indicar que en estos años, a causa de la novedad que suponía la literatura de ciencia ficción en el momento, especialmente derivada de los dos *booms* editoriales explicados, o debido a que entre sus filas algún colaborador fuera aficionado al género e



impulsara esa difusión desde dentro, algunas publicaciones periódicas se mostraron interesadas por la ciencia ficción. Ese interés se encauzó hacia la dedicación a la ciencia ficción de números enteros o secciones de la publicación en su vertiente creativa, con cuentos, o en la ensayística, con artículos. Entre ellos, incluyendo artículos y cuentos, destaca el número 336 de *La estafeta literaria* (1966), el número 113 de *Familia española* (1968), como conjunto de artículos sobre la ciencia ficción, por ejemplo, el suplemento extra número 12 adjunto al número 489 de la revista *Triunfo* (1972), o como pretensión de mostrar toda la problemática del libro de ciencia ficción el número 265 de *El libro español* (1980), el primero de una serie de monográficos de temas varios que dicha revista realizaría a lo largo de 1980<sup>99</sup>.

Volviendo con las antologías en cuestión, lo relevante en ellas es, por un lado, la presencia de una serie de escritores ausentes en *Nueva Dimensión* que en su breve paso por la ciencia ficción, especialmente a principios de los setenta, dejaron una obra individualmente escasa, aunque copiosa en conjunto, que resulta ineludible para el presente estudio. Por esa razón, la elisión de estas antologías dejaría incompleta la nomina de autores que trataron la ciencia ficción en la totalidad o parcialidad de su obra literaria. Dentro de este grupo se pueden incluir nombres como Jaime de la Fuente, Juan Extremadura, Pedro Sánchez Paredes, Francisco Faura, Guillermo Solana o Manuel Tomás Raz. Es verdad que muchos de estos escritores tampoco aportaron textos muy destacados ni siquiera dentro de las antologías que los incluyeron, pero ignorarlos supondría amputar una parte de la realidad cuentística fictocientífica española durante los años setenta. Por otro lado, su desvinculación respecto a *Nueva Dimensión*, permite deducir que la revista no alcanzó la totalidad del mercado español, como pretendía, y que

---

<sup>99</sup> En concreto, esta tendencia ha continuado hasta nuestros días. Prueba de ello es el número 217 de la revista de literatura *Primeras noticias* que coordinó Domingo Santos en 2006.

siguieron existiendo círculos de autores que escaparon a su influencia. Dentro de esos círculos, una excepción en esta categoría sería Juan José Plans, de obra, como se ha indicado, más dilatada.

En otro sentido, aparecen nombres que, aun habiendo publicado parte de su obra en *Nueva Dimensión*, a través de estas antologías se observa, o bien que empezaron la labor creativa a través de esta plataforma editorial, como el caso de Carlos Saiz Cidoncha, o bien que su vinculación al género fue más larga de lo que cabría imaginar a través de las páginas de la revista, como en el caso de José Luis Garci. Además, aunque su colaboración con la revista española de ciencia ficción pudiera ser muy estrecha, encontramos en estas antologías nombres que son de interés primordial en el género en esos años, como Domingo Santos, Luis Vigil, Carlo Frabetti, Alfonso Álvarez Villar o Juan G. Atienza.

Una tercera vía dentro de estas antologías recae en la presencia de escritores de la literatura general, que se volvieron en gran parte nombres esenciales cuya inclusión se dirigía hacia la pretensión del compilador de conferir al ejemplar una calidad literaria mayor aprovechando la repercusión literaria de estos autores, así como para alcanzar el favor de público y crítica. Entre esa serie de escritores conocidos encontramos nombres como Jorge Campos o Tomás Salvador, ambos ya presentes en la *Primera antología española de ciencia ficción* (1966), junto con otros como Medardo Fraile, Carlos Murciano o Francisco García Pavón.

Ahora bien, a la hora de reflejar una visión general de todas ellas, en primer lugar habría que resaltar que la que mayor impacto histórico alcanzó fue *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982). Ello se debió a su pretensión globalizante, la rareza de alguno de los textos seleccionados y por constituir el mejor muestrario que reflejase lo más nutrido

de la ciencia ficción española de la década de los setenta. A causa de ello, esta decena de antologías presenta resultados diversos. Por un lado, pese a su pretensión por promocionar la escuela nacional de ciencia ficción frente al dominio de traducciones que agolpaban el mercado del libro español, muchas veces optaron por la cantidad sobre la calidad, por lo que, en general, no aguantan una comparación con otras selecciones, principalmente de material anglosajón.

Hay que reconocer que la cantidad se debió, entre otras cosas, a la intención de dar a conocer la totalidad de una extensa nómina de escritores españoles, sin recaer en que muchos de ellos eran noveles o de obra muy reducida, puesto que la falta de remuneración y alicientes hacía desistir a muchos en su empeño creativo, o les llevaba a mudarse a otros géneros. Por esa razón, los autores y relatos incluidos en estas antologías son muy irregulares, y muchos reflejan errores propios de escritores inexpertos, algunos de flagrante gravedad que incumben incluso a estructuras gramaticales.

En otro orden de cosas, a la hora de analizar los textos en cuestión, en la inmensa mayoría de estos autores se percibe una influencia literaria sumamente desfasada para el momento, puesto que especialmente en formas e ideas miraban más hacia la ciencia ficción de la Edad Dorada, en gran parte porque esa era la literatura que tenían más a mano. En ese sentido, se ve que la renovación que sufrió la ciencia ficción en el mundo anglosajón durante los años sesenta quedó completamente ajena a la realidad del género en España, ya fuera por la presión de la censura, por el reducido interés de los editores, o por los gustos predominantemente conservadores del reducido público español lector de ciencia ficción.

En ese sentido, será muy común encontrar argumentos tópicos, personajes planos y arquetípicos, ambientación anglosajona muy ficticia (dado el poco conocimiento que

tenían muchos escritores de la cultura americana), una reducida erudición sobre la naturaleza de la ciencia ficción, etc. Además, hay que aclarar en este punto que se produce una mezcla constante dentro de las compilaciones entre los relatos de ciencia ficción con otros de géneros afines, principalmente de lo fantástico, lo que lleva a deducir que en la época no se realizaba dicha diferenciación. Muchos de los prologuistas incluso consideraban al género como una parte de la fantasía, una confusión que se aprecia en estudios de aquellos años, algunos de ellos citados, como el de Lundwall, *Historia de la ciencia ficción*, aparecido en el número 75 de *Nueva Dimensión*.

En resumen, todas estas antologías ofrecen una visión complementaria a muchas de las realidades ya observadas en casos concretos entre las páginas de *Nueva Dimensión*. Se percibe en ellas una gran cantidad de autores, la mayoría de reducida obra, así como la ausencia de profesionales dedicados estrictamente al género. En ese sentido, hay que destacar las condiciones precarias de escritura y publicación, pues las editoriales no pagaban a estos escritores y, además, cuidaban bien poco sus productos, muchos de ellos plagados de errores ortotipográficos. Por tanto, es necesario considerar las circunstancias que rodeaban a los escritores que forman parte en estas antologías, puesto que ayudan a entender el resultado final que alcanzaron estos libros.

De este modo, su importancia dentro de la historia del género en España reside en que supusieron intentos por crear un grupo de escritores que se acercaran al género con asiduidad. Junto a ello, se pretendió generar un público que demandase específicamente autores españoles, al margen del dominio de productos foráneos, con la idea de potenciar y estabilizar la ciencia ficción en España. Su labor contribuyó, aunque con éxitos variados, a que dicha realidad tuviera lugar en años posteriores.

Por estos motivos, con la intención de reflejar el amplio panorama del cuento de

ciencia ficción en España aparecido al margen de *Nueva Dimensión*, se ha optado por una exposición cronológica de las antologías, analizando cada una de forma individual. De este modo se resaltarán las características peculiares de cada una de ellas, se destacarán sus relatos más relevantes y se analizará su repercusión dentro del mundo de aficionados españoles en la época. De forma paralela se podrán trazar líneas perpendiculares con las que observar la trayectoria cuentística de cada uno de los autores que en ellos fueron incluidos.

5.1.1. *Antología española de ficción científica*, de Antonino González Morales (1969).

En este caso hablamos de una antología donde los motivos de selección no quedan claros. En la introducción, tras repasar someramente la trayectoria del género, la cual el antologista remonta a Jules Verne, acaba citando los nombres de escritores españoles que compondrían una nueva generación. Aquí hay una retahíla de autores, a los que luego añade los presentes en la antología, pero no especifica por qué se incluye a unos y se prescinde de los otros. A este detalle también se añade el escaso conocimiento de la ciencia ficción que se percibe en González Morales, pues, a la hora de citar a escritores destacados dentro del género, sólo cita ejemplos propios de la Edad Dorada, e incluso algún título está incorrectamente indicado. Este detalle refleja que probablemente sólo conociese la ciencia ficción a través de la colección *Nebulae*, de Edhasa, y no directamente desde el mundo anglosajón, como sí sucedía con los responsables de *Nueva Dimensión*.

En este sentido, es sintomático de la escasa repercusión y del olvido que ha sufrido esta antología el hecho de que el compilador, Antonino González Morales, autor y antólogo de libros juveniles y policíacos, sólo se vinculase a la ciencia ficción para esta tarea y con los tres cuentos que aquí inserta: “Los ojos” (pp. 31-37)<sup>100</sup>, “Extraño en la lejanía” (pp. 39-41), “El poblado” (pp. 43-47). Los tres presentan un denominador común, un mismo tema, el primer contacto, dimensión única a la que parece que González Morales reduce todo el género. Cada uno de los tres cuentos plantea una visión diferente de la misma problemática. En el primer caso aparece en la repulsión creada por la otredad mediante la revelación de la fisiología interna de los seres gracias a los rayos X. En el segundo caso, donde también es importante la mirada, la voz narradora se centra en las diferencias visuales que el campesino observa en el extraterrestre. Por último, en “El poblado” se añade una perspectiva histórica, pues el avistamiento se produce en la prehistoria. Aquí se plantea la visión que los prehistóricos tuvieron de este hecho: habían cazado a un succulento animal que llamaban el mono verde, por su aspecto y color de piel.

Por tanto, pocos de los autores incluidos en esta antología aparecieron en otras publicaciones del género en nuestro país, y menos aún desarrollaron una obra amplia dentro de la ciencia ficción. En este sentido, el autor más destacado, dada su labor creativa más extensa en la ciencia ficción, será Juan José Plans, de quien se seleccionaron dos escritos, “El gran espía del mundo” (pp. 109-122) y “La última noche” (pp. 123-128). El primero no se puede considerar un cuento de ciencia ficción, sino que se circunscribe a lo fantástico, con tintes kafkianos. El protagonista no tiene ni nombre, lo que lo hace representativo de toda la humanidad. El elemento sobrenatural es que presencia un hecho inaudito, un día en que no ha pasado nada, y él tiene la prueba fidedigna: el periódico en

---

<sup>100</sup> Igual que en la exposición de las antologías previas a la aparición de *Nueva Dimensión* en el capítulo tercero, con la idea de favorecer la exposición, cada referencia incluirá únicamente las páginas concretas, puesto que se maneja solamente la edición inicial de cada antología.

blanco. En cambio, “La última noche”, en forma dialogada, se describe el encuentro del protagonista, que pasea por las ruinas de Disneylandia, con Walt, que es un robot a imagen y semejanza del histórico dibujante. En las palabras del androide se comprende que el parque representa unos valores, el amor y el sueño, que han quedado silenciados por la técnica que fascina a la sociedad el futuro, idea sobre la que se sostiene la moraleja del cuento.

Otro autor que aparecería después en otras antologías sería Manuel Tomás Raz, pues de él se incluyeron después, por ejemplo, otros cuatro textos en el volumen XVII de *Antología de novelas de anticipación* de Acervo, del que se hablará más adelante. Para la *Antología española de ficción científica*, se incluyeron sus cuentos “Bienvenido, terrícola” (pp. 131-140), “Epidemia” (pp. 141-150), “El desierto blanco” (pp. 151-153) y “Las luciérnagas” (pp. 155-170). Este escritor se caracteriza por un ritmo lento y un exceso de detalles que alargan la trama innecesariamente. Valga como ejemplo el primero de los cuatro cuentos, donde una astronave lleva hasta Júpiter a un terrícola. Los jupiterianos le cuidan y estudian, procurando recrear y suplir todas las necesidades del visitante, aspecto en el que la trama incide constantemente. Entonces, en este primer contacto focalizado desde la otredad, desde los alienígenas, se produce un giro final, cuando se añade una noticia aparecida en un periódico de la Tierra, donde se aclara que ese visitante en realidad era un simio. Por esa razón, el relato se extiende en demasía para intensificar esta ruptura del horizonte de expectativas del lector, que en todo momento consideró que dicho astronauta era un humano.

En este sentido, de los cuatro, el relato más destacado es “Epidemia”, especialmente al optar por el recurso narrativo del testimonio y del diario para relatar, desde la piel de uno de los tripulantes, la nefasta tragedia de una expedición a un planeta inexplorado.

Allí, el hombre debe enfrentarse a un peligro inesperado de tamaño microscópico, por lo que nuevamente el ser humano es víctima de su limitación de conocimientos. Sin embargo, lo interesante será el partido que se saca a la voz narradora homodiegética intradiegética y a un inicio *a fine*, para que el lector se implique más en la historia narrada. Además, el cambio al modelo de diario que intenta el personaje para mantener la cordura permite ver cómo él también enferma y pierde todo contacto con la realidad que le rodea, pues la entrada final ya no precisa fecha. A ello debe añadirse el gran detallismo sobre la investigación científica del personaje para identificar e intentar contrarrestar el patógeno que estaba asesinando a sus compañeros, un aspecto que intensifica la verosimilitud de la historia y que se corresponde con la dimensión cognitiva del género.

El siguiente autor con presencia tan destacada como la de Raz en la presente antología es el periodista Guillermo Solana, que firma aquí tres cuentos: “Nueva York era un juguete” (pp. 197-204), “Un hombre subió a un monte” (pp. 205-212) y “La boda de Hans” (pp. 213-219). El primer caso es el testimonio, a partir de una persona, sobre una catástrofe que, al final se explica que estaba causada por unos alienígenas. Pero la tragedia se acentúa cuando los supervivientes, enterados del genocidio, optan por suicidarse, frustrando los planes de los extraterrestres.

Por su parte, “Un hombre subió a un monte”, es quizás el más clásico de los tres. Se presenta aquí una historia de viajes en el tiempo, con el testimonio del viajero que, desde el pasado, lega las fórmulas para el desplazamiento temporal a sí mismo en el futuro. Por tanto, la historia comienza *a fine*, con el viajero en el siglo XIX, que después, mediante analepsis, explica cómo ha acabado allí. Lo inverosímil está en que dicho testimonio no se dirige a nadie en concreto, ni tampoco lo realiza como legado para el futuro, junto con las fórmulas matemáticas, por lo que no existe justificación que sostenga el discurso



narrativo.

En el tercer caso, “La boda de Hans”, la trama se sostiene sobre los misterios incognoscibles del cosmos. Aquí, Hans, el superviviente a una expedición fatídica a Plutón, en el viaje de vuelta se enamora de una mujer llamada Ada. Los psicólogos le explican que se trataba de una alucinación provocada por su soledad, pero en el fragmento final se presenta a Ada como un ser material, dando a entender que se trata de la personificación de una entidad cósmica real.

Aunque sólo se incluyan de él dos cuentos, “La isla” (pp. 51-90) y “Recuérdame con piedad” (pp. 91-105), también merece mención especial el caso de Enrique Jarnés Bergua, el creador del serial radiofónico *Diego Valor*. De ambos textos, el segundo es una fábula fantástica que toma el tema del autómatas, por lo que resulta mucho más relevante el primero. En este sentido, “La isla”, que se acerca al subgénero de la ciencia ficción *hard*, pues hace mucho hincapié en el aspecto de investigación científico, presenta la historia de Teol, un cerebro en suspensión animada en un tanque, con un sistema vital mínimo. Separado del cuerpo, es una isla que toma autoconciencia y va creciendo exponencialmente, pero su desarrollo le vuelve soberbio hasta que los responsables del experimento deciden librarse de él y lanzarlo al cosmos donde viaja eternamente, aislado como una verdadera isla. Lo interesante en este relato reside en la introspección en el cerebro para representar ese despertar fantástico de un cerebro *in vitro*, un aspecto que conecta con la novela de Dick *Ubik* (1969)<sup>101</sup>. Además, el cuento se basa en un acontecimiento real: los experimentos con cerebros de monos en la Western Reserve University School of Medicine, un hecho del que Jarnés Bergua tuvo conocimiento

---

<sup>101</sup>Con este juicio se pretende destacar una semejanza. La influencia, por razón de fechas, queda descartada, pues la primera edición en español de la novela de Dick data de 1976.

gracias a una noticia del *Blanco y negro*, suplemento del *ABC*, del día 18 de julio de 1964<sup>102</sup>.

Tras los escritores mencionados, aunque sólo firma un relato, “Amor fuera del tiempo” (pp. 15-28), aparece el caso de García Viñó. Su texto, tomado de la colección de cuentos *El pacto del Sinaí* (1968), narra una paradoja temporal donde desarrolla una historia de amor imposible entre el viajero, Julián Sender, y una joven del futuro al que se desplaza. La tragedia reside en que, al ser personajes de tiempos distintos, están destinados a separarse. Al regresar, Sender pasa el resto de su vida esperando al amor perdido y cuando se reencuentran, él ya es un anciano. Con ese encuentro, se cierra la paradoja temporal, y el problema del viaje en el tiempo.

Finalmente, hay un grupo de escritores que sólo aparecieron en la presente antología: Enrique Sáenz González y Carlos Romero Guijó. El primero de ambos firma “El primer extraterrestre” (pp. 185-193), donde un alienígena acude a la Tierra para lanzar un ultimátum que prohíba el uso de la energía nuclear, un argumento sumamente similar al de la película de Robert Wise *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951). En el caso de Romero Guijó se seleccionó “El mundo de Kanafrem” (pp. 173-182), donde se incide en la anómala naturaleza del personaje de Kanafrem a través de la visión de su mujer, Ángela. No obstante, parece tratarse más bien de un relato de transformaciones, pues finalmente Ángela, que espera el regreso de Kanafrem, se convierte en una estrella, un hecho que carece de cualquier tipo de explicaciones, prescindiendo así del carácter cognitivo de la ciencia ficción.

---

<sup>102</sup>Esta noticia está disponible en la hemeroteca digital del periódico ABC, en concreto, en la siguiente dirección web:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1964/07/18/083.html>  
(Enlace vigente a la fecha de presentación de la presente investigación).

En definitiva, la *Antología española de ficción científica* presenta una selección muy limitada de los escritores españoles del momento, con pocos nombres destacados, a excepción principalmente de Plans y Jarnés Bergua, por lo que es poco representativa de la producción nacional de la ciencia ficción de la época. Muchos de los escritores presentes en esta compilación no volvieron a aparecer ni preocuparse por el género. Esta característica ya la vislumbró en su momento Domingo Santos en la crítica que realizó en *Nueva Dimensión* de la presente antología (ND 12: 151-154). Allí Santos destacaba la escasa relevancia de los textos escogidos, todos ellos pertenecientes a un grupo de amigos de Madrid. Por ese motivo, sólo destacó los cuentos de Enrique Jarnés Bergua y Guillermo Solana.

Por otro lado, la comprensión del género también es superficial, no sólo por la ausencia de definición en la introducción o porque los textos más modernos que cita pertenecieran a la Edad Dorada, sino porque las temáticas tratadas por los escritores son, en su mayoría, tópicos aplicados además sin la hondura de los maestros clásicos anglosajones, y se relacionan especialmente con el primer contacto en relación a la ufología, cuya moda decaía en España en esos años. Estos aspectos hacen que la presente antología haya quedado relegada casi al olvido en la historia de la ciencia ficción española.

#### 5.1.2. El volumen IX de *Antología de novelas de anticipación* de Acervo (1969).

Ya se comentó durante el análisis del volumen VII de la presente colección, dedicado íntegramente a autores españoles, que también había gran presencia de

originales en castellano tanto en la novena entrega, como en la decimoséptima. La primera de ambas, que data dos años después del volumen VII ya analizado, no se compone en su totalidad por firmas autóctonas, sino que a los escritores españoles les cumplimentan muestras representativas de otras escuelas de ciencia ficción europeas, como los franceses Francis Carsac, Jacques Sternberg y Charles Henneberg, el inglés Arthur Sellings y el italiano Massimo Lo Jacono. Finalmente, junto a ellos, hay un autor argentino, Julio Alfredo Grassi.

Por parte de los españoles, el mayor número de relatos aparece de la mano de Juan G. Atienza, aunque la mayoría ya habían sido recogidos en publicaciones anteriores, como “¿Las abejas?... ¡Bah! Unos bichitos”, del cual ya se habló en el número 7 de *Anticipación*, “Limpio y justiciero”, aparecido en el nº 1, también de *Anticipación*<sup>103</sup>, o “Muy arriba, muy adentro...”, aparecido en el número 2 de *Nueva Dimensión*, de marzo-abril de 1968. Más interesante es el cuento “Servicio de puerta a puerta” (pp. 31-37), principalmente por constituir la versión de cuento que después refundiría el autor junto a otros dos relatos en un guión televisivo que se publicaría en el número 43 de *Nueva Dimensión*. Se trata de una distopía futurista donde el agente K cuenta a su superior, a modo de informe, lo acaecido en su última investigación, donde desmantela un negocio que atentaba contra las leyes de eugenesia y control de embriones que rigen en ese porvenir. Destaca, por otra parte, en el ambiente futurista, la presencia por doquier de publicidad, como la de Coxicola, que asalta al agente en el aeropuerto, o la idea de productos alimentarios sintéticos por la falta de alimentos naturales y el precio desorbitado de los mismos, pues el agente K toma Syntekafé.

Al margen de los textos de Atienza citados, y dado que “Tres mitos en tres nuevos

---

<sup>103</sup>Dado que en *Anticipación* apareció como “Limpio, sano y justiciero”, se debe entender como una errata el título de este texto en el volumen IX de *Antología de novelas de anticipación*.

odres” reaparecería después en el citado número 43 de *Nueva Dimensión*, el relato verdaderamente único de este volumen es “Réquiem por un Dios mortal” (pp. 7-16). Este cuento posee un paratexto, pues se inicia con una cita perteneciente al himno de los cosmonautas soviéticos: “No somos ni dioses ni inmortales. Haz / que tu breve vida sea digna del destino” (p. 7). Se trata de un relato de exploración espacial donde una visión, la proyección de la luz que llega al golpear en los polos, como una aurora boreal magnificada, enloquece al cosmonauta durante el vuelo orbital. La imagen lo atrapa de forma tan desesperada que el personaje desoír las órdenes de sus superiores y reorientará la nave hacia las estrellas, para morir en el espacio y formar parte del infinito. Destacan de este relato las pretensiones de lirismo y el juego de luces a la hora de describir la visión del cosmonauta y las sensaciones que le provoca:

Perdió por unos segundos los conceptos de lo grande y de lo pequeño, para dejar que todo su ser se llenase de aquella visión que sobrepasaba la medida de sus ojos y que se diluía, diluyéndole a él al mismo tiempo, en ese Universo soñado que precisamente ahora, por única vez en el espacio infinitesimal de una vida humana, estaba a su alcance, convirtiéndole en un titán que abarcase con sus brazos abiertos la totalidad del Cosmos (p. 12).

El siguiente autor con más peso en este volumen es el doctor Alfonso Álvarez Villar, especialmente por su novela corta “Por si soñamos” (pp. 139-206), junto a dos relatos, “El planeta de los sueños” (pp. 103-122), y “Televisolandia” (pp. 123-138), que reaparece aquí de forma extraña puesto que ya había sido incluido en el volumen VII de la misma colección. En el caso de “Por si soñamos”, constituye una novela, que, aunque

de ambiente fictocientífico, más bien se trata de un viaje maravilloso, casi onírico, de sus dos personajes en la exploración del mundo de la muerte, gracias al invento del profesor Chang, deseoso de hallar la respuesta a qué sucede tras la defunción de un individuo. La trama se centra, por tanto, en un conjunto de hechos fantásticos que la pareja que se presenta como cobaya al experimento, Robert-Prometeo y Monique-Pandora, van sufriendo en el mundo de la muerte. Probablemente aquí resida el fuerte de la obra, y de su autor, especialista en psicología, al pintar todo un desvarío de situaciones inverosímiles en torno a la muerte: accidentes ferroviarios, caminos con niebla, distintas guerras...

Los personajes son arquetípicos, no sólo el grupo de científicos, una mezcolanza internacional donde el apellido es síntoma del origen, sino donde además cada uno actúa según visiones preconcebidas de los habitantes de cada país. Idea idéntica se desprende del comportamiento de los dos protagonistas, en especial al desarrollar su romance, que resulta forzoso en la trama, donde se hace especial hincapié en los roles tradicionales de hombre y mujer, detalle que impera en las declamaciones de Robert: “¡Pues otras cosas más difíciles habéis perpetrado desde los tiempos de vuestra madre Eva! ¡No me dirás que te has vestido así para coquetear con Plutón!” (p. 169). En este tipo de juicios se filtra la visión conservadora del autor a la hora de reflejar una relación de pareja.

Idea similar acaece con “El planeta de los sueños”, pues, si en el anterior tenía gran peso la fantasía justificada en ese mundo del más allá, en este caso será la carga onírica la que marque el ejercicio fantástico, que llegará a tener la referencia explícita, casi al final, a la obra calderoniana *La vida es sueño* (1638): “Soñaremos, pues, juntos durante millones de años, pero, ¿es que acaso la vida de los hombres no es un sueño?” (p. 122). Es más interesante en este relato el desarrollo en forma de diario de expedición al planeta conocido como X-23-2, lo que divide al cuento en entradas, todas con la voz del capitán

O'Brien, y que van desde el 3 de marzo del año 273 de la Era Cósmica, día de llegada al planeta, hasta el 17 de marzo: 14 días.

Igual que en cuentos anteriores, nuevamente los personajes pretenden reflejar un internacionalismo propio del futuro y en su presentación todos recalcan tópicos, como el artillero Zombe, quien, al ser africano, es supersticioso. También aparecen, con la idea de relacionar el mundo ficcional con la realidad del lector, menciones de datos históricos, como los cuadros del pintor francés surrealista Ives Tanguy, que le valen al capitán para describir elementos del planeta que exploran. En relación al discurso, el lenguaje de Álvarez Villar sigue manteniendo las mismas características anteriormente señaladas, aunque en relación con la ciencia ficción, hay que señalar que en gran parte se vale de cierta ambientación y tópicos del género. En concreto, como se puede observar al analizar la trama de “Por si soñamos”, más bien parece que el invento es una excusa para emprender el viaje fantástico, por lo que al margen de ese detalle, resulta difícil encuadrarlo dentro del género.

Del resto de autores españoles, el único que participa con más de un relato es Francisco Lezcano Lezcano, con “No podían saberlo” (pp. 209-218) y “Prohibido coger flores” (pp. 219-225), dos relatos sobre exploración espacial donde la limitación humana supondrá una tragedia. En el primer caso el final funesto afectará al extraterrestre, Ankamún, que perderá a su pareja a manos de unos pescadores, Manuel y Antonio. En el segundo son los humanos los que sufren las consecuencias, debido a un elemento que por tradición no consideramos peligroso: una planta. Los títulos sintetizan el contenido de los dos cuentos, sirviendo el primero como conclusión de la historia y el segundo como lema admonitorio.

Narrativamente ambos relatos plantean un declive en la calidad de este autor, puesto

que aparecen rasgos arcaicos, como la posposición del pronombre reflexivo, que lleva a ciertos errores (“debíase haber roto”, p. 213), o galicismos abruptos (“Espero que no te habrás roto una pierna”, p. 210). Además, sigue predominando un abuso de subordinadas comparativas (como, igual que...) para crear imágenes con motivos aclaratorios de la fantasía que se describe, pero en realidad crean comparaciones muy personales del autor y relativas a la realidad del lector, o que intentan enlazar con ésta, y rompen el tono fantástico que se imprime en el relato: “Como un estruendo de gran granizada cayendo sobre las planchas de hojalata” (p. 225).

Al margen de esos autores, la representación española en este volumen se cierra con cuatro firmas más. El primero de ellos, Domingo Santos, aporta al libro su relato “Las alas rotas de los Dioses” (pp. 79-99), donde se invierte la jerarquía entre hombre y máquina. Los humanos han quedado relegados a un estado de barbarie, organizados en tribus que luchan por la supervivencia, mientras que los robots controlan la ciudad y la tecnología tras los muros infranqueables que delimitan la urbe. La voz narradora heterodiegética extradiegética, focalizada en el protagonista, Maol, permite en todo momento mostrar ese asombro ante el progreso científico, al adoptar la perspectiva de un hombre ignorante que considera la tecnología como herramienta mágica de los dioses.

En el cuento, Maol es raptado por lo que ellos llaman los «Hombres de Metal» (claramente robots) y llevado al interior de la ciudad. El relato se centra mucho en las impresiones de Maol, primero miedo, luego asombro y finalmente convicción, ante las maravillas tecnológicas de la urbe mecánica. Allí, según le explica la computadora, va a ser usado como símbolo del hombre que les construyó, es decir, se le dota de un poder representativo. En ese momento, la voz narradora aprovecha para destacar la moraleja de la historia: “Miró la masa de cuerpos de metal arrodillados ante él. Entendió que le



rendían tributo, y se sintió importante. Sonrió. El orgullo de su raza estaba haciendo nido en su pecho” (p. 99).

Entre estas muestras de escritores españoles, sobresale la presencia de Luis García Lecha, autor de *bolsilibros*, con “¿Dónde hay espacio?” (pp. 227-234). En este relato demuestra una práctica correcta del género del cuento, reducido a elementos mínimos: un *novum* -la superpoblación, explicitado al final del relato-, escasos diálogos, sensación angustiosa, absurda y trágica, pocos personajes, descripciones reducidas a las esenciales, algunas de las cuales están bien cuidadas: “En torno a nosotros no se oía otra cosa que un sordo mosconeo, un monótono zumbido de conversaciones, el runruneo constante de miles y miles de bocas pronunciando palabras y palabras, irritadas unas, coléricas otras, resignadas las más” (p. 229).

Se describe en el relato un futuro distópico agobiante donde la humanidad vive tan aglomerada que la gente debe estar de pie y sobrevive gracias a una invención que les permite, igual que las plantas, realizar la fotosíntesis. En todo momento se destaca la falta de espacio y sensación de final inevitable, en especial a través del personaje de Francisco que pregunta constantemente si llegarán hasta agosto. Para incrementar esa sensación, y a modo de recreación del mundo ficcional, se citan varias noticias trágicas de muertes masivas, por ejemplo, una caída al río de numerosas personas, empujadas por los nacimientos a sus espaldas.

Por su parte, Ángel Torres Quesada, en “Centro de violencia controlada” (pp. 237-263), reflexiona sobre la naturaleza violenta del hombre. Al tratarse de uno de los pocos cuentos de este autor donde plantea un *novum* definido, con fuerza especulativa, se ha optado por seleccionar este texto para un análisis más detallado al final de la presente investigación. Finalmente, Luis Vigil firma “El pájaro que se comió los colores” (pp. 265-

275) una especie de alegoría en clave de ciencia ficción sobre la necesidad humana de la identidad. Se describe aquí cómo un cometa (o un extraño ser de naturaleza ininteligible, pero con forma de ave) llega a Marte y elimina los colores. Después, repite la operación en la Tierra. La gente, por la necesidad de diferenciarse, empiezan a hacerlo con el peso, y los científicos a trabajar para recuperar los colores. Así, lo que había comenzado como un fragmento donde se reflejaban las luchas de razas en Estados Unidos al grito de “*Black power*”, acaba con la lucha de los gordos por sus derechos bajo el grito de “*Fat power*”. Se demuestra de esa forma la necesidad humana de construir la identidad a partir de las diferencias con el otro, y tras la pérdida del color, es el volumen el sustituto idóneo. Así los hechos se repiten, recalando la inalterable naturaleza humana.

Como conclusión, se percibe poca diferencia respecto al volumen VII de *Antología de novelas de anticipación* (1967). La mayoría de los autores aparece con un único cuento, con lo cual, para estudiar su narrativa en concreto, habría que analizar su participación particular a lo largo de todas las antologías. Los autores que presentan más relatos son Álvarez Villar, en especial debido a la novela larga “Por si soñamos”, y Juan G. Atienza, de quien ya se ha señalado que la mitad de sus cuentos en este volumen son reediciones. Por otro lado, los cambios en las firmas permiten entrever un reemplazo autorial dentro del *fandom*, pues, si bien repiten incondicionales como Álvarez Villar o Domingo Santos, aparecen por primera vez en esta colección otros autores que fueron desarrollando sus obras por estos años, como Luis Vigil, uno de los tres responsables de *Nueva Dimensión*, o Ángel Torres Quesada, aunque estuviera más vinculado a la literatura popular.

Narrativamente también se perciben diferencias entre ellos. En general, seguimos encontrando modelos narrativos tradicionales que supeditan el discurso a la fábula, donde

se pretende realzar la fuerza especulativa que ofrece la ciencia ficción, aunque también en algunos casos se observa cierta mejoría y mayor manejo del género del cuento, gracias a una trayectoria como escritores ya algo extensa, como el caso de Domingo Santos, o muy extensa, como el de Luis García Lecha. Por contra, otros autores siguen recayendo en las mismas prácticas y en relatos que literariamente no son muy destacados y su concepción del género resulta algo manida o superficial, como se ha explicado en el caso del doctor Álvarez Villar.

#### 5.1.3. El volumen XVII de *Antología de novelas de anticipación de Acervo* (1972).

Entre las antologías de 1972 se haya la última entrega dedicada exclusivamente a autores hispanos, el volumen XVII, de los ya vistos de la colección *Antología de novelas de anticipación* que con tanto lujo editaba Acervo. La colección en este tiempo, ya renqueante en su periodicidad cada más más distanciada, alargó su vida sólo tres entregas más, hasta que la editorial decidió reconvertirla en 1974 a una colección de libros de ciencia ficción, cuya dirección recayó en Domingo Santos, tal y como se ha explicado con anterioridad.

A diferencia de los predecesores, el volumen XVII no trae introducción alguna que presente a los escritores seleccionados ni destaque alguna obra suya o justifique la elección, sino que se adentra directamente en las creaciones literarias. En concreto, el volumen XVII traerá un total de trece autores, más que en ocasiones anteriores, lo que conlleva una contrapartida, de cada escritor se incluyen menos relatos. Por ello, abundan

los autores que sólo aparecen con un original, como Medardo Fraile, Enrique Jarnés Bergua o Carlos Buiza. Entre los trece, quien firma mayor cantidad de cuentos es Francisco Faura, con seis relatos, siendo la cantidad habitual por cada autor de tres relatos, como se observa con J. M. Souza Sáez, Carlos Saiz Cidoncha o Juan José Plans.

Al margen de esta cuestión, hay que matizar que en algún caso se trata de una reedición, como sucede con Medardo Fraile, pues “Decapitado” (pp. 93-100), apareció inicialmente en la colección de cuentos del autor titulada *A la luz cambian las cosas* (1959). Su presencia se justifica por el objetivo de conseguir mayor prestigio y ventas para el volumen, dedicado a un género que no tenía en el momento en España una opinión muy laudatoria por parte de la crítica y del público en general. Prueba de ello es que este relato presenta una experimentación de índole surrealista difícilmente clasificable como ciencia ficción.

En realidad, lo que llama la atención de esta antología es que muchos de los autores seleccionados no poseían una obra fictocientífica más allá de la recopilada en este volumen, como sucede con R. Castellano de la Puente, Francisco Faura, J. M. Souza Saez y Félix M. Quintanilla. Además de éstos, están los casos de José Hernández Polo y Manuel Tomás Raz, quienes, aunque aparezcan en alguna otra antología de esos años, no poseían muchos más originales que los aparecidos en el presente volumen de Acervo. Estos escritores de escasa obra dentro del género constituyen el grupo más nutrido en que se puede clasificar a la trece firmas contenidas en la antología. Al margen de ellos tendríamos a los escritores de mayor relación y trayectoria dentro de la ciencia ficción española, que incluiría al grupo de veteranos, principalmente Lezcano Lezcano y Álvarez Villar, y a otro grupo de escritores incipientes, como Saiz Cidoncha.

Por otra parte, muchos de los relatos de este volumen se alejan de la ciencia ficción

para incluirse en géneros afines, como lo fantástico. Un ejemplo claro se encuentra en José Hernández Polo, de quien dos de sus tres cuentos, “Antes de haber nacido” (pp. 125-142) y “Los sueños de tía Elisa” (pp. 143-156), no poseen relación con la ciencia ficción. En concreto, el primero de ellos trata el tema del doble, donde un individuo, Roberto Gray, se ve asolado y preso por los acontecimientos de una vida anterior, de un asesino, Joseph Polaceck. Por su parte, el segundo relato incurre en el tema del aparecido, pues el protagonista tiene una conversación con un muerto.

Sí es más propiamente fictocientífico el primero de sus tres cuentos, “Spood y Rennie han vuelto” (pp. 101-124), principalmente por la inclusión de los peligros de la exploración espacial y la ignorancia del hombre que le puede llevar a la destrucción. A pesar del mensaje, queda sin explicación el misterio que se presenta en el cuento, la extraña enfermedad que traen los dos cosmonautas y que contagian a todo el planeta, sin posibilidad de cura ni erradicación. Por ese motivo, el cuento adquiere un matiz propio de las fábulas, con una instrucción o moraleja a deducir: el ser humano ha ido más allá de donde debía, ha pisado un cuerpo, una Tierra extraña, ajena a él, que no le pertenecía, y por ello debe pagar con esa funesta enfermedad a modo de castigo.

Esta tendencia a lo fantástico es determinante en otros autores, especialmente en el caso de Castellano de la Puente, cuyo “Enigma en el pensamiento” (pp. 47-54) es un relato con metamorfosis e historia cíclica, donde vuelve a empezar todo. Aquí, el protagonista pacta con un misterioso pastor una nueva juventud a cambio de matar a una de sus ovejas. Pero cuando vuelve a ser anciano, se ha transformado en esa oveja y ve cómo su propio yo anterior le dispara para recuperar la juventud. También se puede realizar la misma afirmación con Souza Sáez, de quien sólo el último relato, “La partida de billar” (pp. 401-403), puede considerarse propiamente de ciencia ficción. Los otros son

juegos fantásticos o imaginativos, y en ellos el primero, “La centolla” (pp. 391-396), tiene un sentido plenamente sarcástico, mientras que el segundo, “Diapasón” (pp. 397-400), es un experimento literario del cual al final se deduce que el relato es el fruto del desvarío mental de un hombre en el espejo, reflexionando ante su imagen desdoblada.

Cuando estos escritores sí deciden abordar temas propiamente fictocientíficos, lo suelen hacer desde perspectivas manidas y tópicas, como sucede en las creaciones de Francisco Faura. Sus seis relatos se centran en la introducción de elementos ajenos a la realidad del lector para lanzar sentencias moralistas sobre la naturaleza humana o sobre la propia fábula. Por tanto, tienen sus cuentos un afán fabulístico cuyo paratexto inicial ya advierte al lector de la moraleja que contendrá la historia. Valga de ejemplo el primero de ellos, “Simbiosis” (pp. 55-64), cuyo paratexto reza: *“La misión parecía muy fácil. Pero cuando llegó el momento de llevarla a cabo, surgió la inesperado”* (p. 57). En este cuento un extraterrestre, Ophir, acude a la Tierra con la misión de estudiar si es factible para que lo pueble su especie, cuyo planeta de origen está cercano al agotamiento de los recursos. Sin embargo, al llegar ocupa el cuerpo de un toro de lidia, lo que le lleva a aparecer en mitad de un ruedo taurino. Será precisamente la violencia del espectáculo lo que haga al alienígena informar a sus superiores sobre la dificultad de colonizar la Tierra. La presencia de un tema tan castizo como la tauromaquia le vale al autor para realizar una defensa de los valores más propiamente hispanos con una fábula imaginativa donde los recursos propios de la ciencia ficción escasean.

Más circunscritos al género son los relatos de Félix M. Quintanilla, autor que se adiciona a una vertiente religiosa de la ciencia ficción que ya advirtió en su tesis Saiz Cidoncha (1988: 342). Especialmente se comprueba esa afirmación en el análisis de “SOS en Procyón” (pp. 225-234) y de “Ahora te toca a ti, Erídano” (pp. 263-274). El

primero se presenta como una oración de un monje que firma como S.J., en cuyo monasterio se encargan de auscultar el universo en espera de algún mensaje que llegue desde otros planetas, donde, según creencias de uno de los monjes, el hermano Gil, debe haber vida. Cuando descubren una señal y estudian sus origen, Proción, descubren que se trataba de un planeta desaparecido muchos años atrás. La anécdota vale al religioso que narra el relato para reflexionar sobre su fe, pues concluye en su canto que la humanidad es afortunada por tener religión y creer en Dios. Dios les ha salvado porque tienen a quién pedir auxilio, no como les sucedió a los alienígenas.

En el segundo el autor plantea una equiparación del hombre con Dios gracias a la ciencia, pues mediante ésta consigue acelerar la evolución de los seres vivos en un planeta y crear unos individuos pensantes que construyen un culto en torno a los humanos que modificaron su naturaleza. También se puede apuntar como característica destacada en estos relatos de Quintanilla la tendencia hacia de un discurso narrativo muy cientifista:

Se habían *producido* ácidos nucleicos a partir de la célula bien definida como apropiada al problema. Un largo recorrido, en efecto; de moléculas extremadamente simples, como el metano o el amoníaco, hasta las grandes formaciones moleculares organizadas en espiral de ácidos ADN y RNA. Del aminoácido al ácido nucleico, un paso; del cristal a la molécula viviente, un paso; de la inactividad a la vida, un paso... (p. 269).

Aun así, de los cuentos de Quintanilla, el que mayor carga religiosa posee es el segundo, “Jurgens” (pp. 235-262), porque la excusa de un mundo futuro postatómico le vale al autor para recrear una visión subjetiva de la Edad Media y, especialmente, del modo de vida de los monjes de un monasterio. El relato toma el nombre de su

protagonista, un prodigioso pintor contratado por el padre Sixto, superior de una comunidad monacal dominica, para pintar el claustro de su formidable iglesia. Pero el artista esconde un secreto, es capaz de levitar. Cuando los monjes le descubren, suspendido en un rayo de luz, el padre Sixto le expulsa del lugar, equiparándolo con el diablo. La actitud telequinética de Jurgens choca con la incompreensión del religioso. Se percibe cómo en todo el tiempo en que Jurgens reside en la comunidad religiosa, el padre Sixto tenía la pretensión de convertirlo -y convertir así a la alteridad- en uno de los suyos, en un servidor más, pero su cualidad física imposibilita este hecho y la única salida es la expulsión del monasterio, dada la obcecación y estrechez de miras del religioso.

Finalmente estarían en este grupo las cuatro narraciones breves de Manuel T. Raz, las cuales, aunque sí se centren en la ciencia ficción, poseen argumentos que tienden a ideas tópicas, como la reflexión de la humanidad desde la alteridad. Esta idea centra, por ejemplo, los dos primeros relatos, “¿Hay vida en la Tierra?” (pp. 307-314) y “Dimisión” (pp. 315-321), en el primero mediante una crítica a la contaminación y en el segundo a la forma en que los humanos tratamos a los seres que consideramos inferiores. Aun así, mayor peso tienen los tópicos en el último de los cuentos, “Ezequiel y Ramsés” (pp. 327-346), con el personaje arquetípico del astronauta humano que tiene que lidiar con la lógica autómatas y prefijada de su compañero androide, envueltos ambos en el clásico misterio incomprensible con el que se topan en el transcurso de una misión de exploración espacial. Así, el astronauta, en representación de la humanidad, es víctima de la curiosidad y, después, del ser artificial por él mismo creado.

Dentro de otro grupo, tenemos a los autores con mayor relación con la ciencia ficción. Entre ellos, sólo dos presentan una trayectoria más extensa, al conectarse con los volúmenes anteriores de las antologías de Acervo. Se trata de Lezcano Lezcano y de



Álvarez Villar, cuya muestra en este volumen se reduce a dos y tres cuentos respectivamente. En ambos casos mantuvieron una colaboración más estrecha con esta colección, una de las pocas, al margen de *Nueva Dimensión*, que daba cabida a narraciones cortas de autores españoles. Más determinante es esa vinculación en Lezcano Lezcano, que no apareció en *Nueva Dimensión* hasta el número 136, en 1981. Por otra parte, en ambos autores decae la calidad respecto a los cuentos aparecidos en entregas precedentes de la colección, pues plantean una visión de la ciencia ficción muy sesgada, y con elementos tópicos y escasa reflexión, lo que indica que en ambos casos se estaban desvinculando de una labor creativa adscrita al género, en el caso de Lezcano Lezcano porque se marcharía a residir al extranjero, y con respecto a Álvarez Villar, porque sus responsabilidades profesionales le obligaron a relegar la práctica de esta afición.

Como tal, se percibe que su mayor preocupación es la trama, una idea sobre la que se erige el relato. Esa idea principal se encuentra en estrecha relación con las creaciones anglosajonas de la Edad Dorada, aunque sin alcanzar la hondura de éstas. Además, sus estilos acusan modelos narrativos tradicionales, pues optan mucho por una progresión cronológica, su lenguaje es claramente denotativo y tienden a un uso, a veces indiscriminado, de comparativas para dejar claro en la mente del lector la extrañeza del mundo ficcional que describen, distinto de la realidad empírica.

Por otro lado, al margen de la pareja Lezcano Lezcano y Álvarez Villar, otro escritor que tuvo durante esos años cierta presencia en el género fue Enrique Jarnés Bergua. En la presente antología firma “La legión de los malignos” (pp. 157-181), un relato de invasión alienígena, donde los extraterrestres, una especie de hongos que flotan en el aire, se introducen en las personas y experimentan sus emociones. En cierto modo, pueden redirigir sensaciones y sentimientos, pero no dominan la psicomotricidad ni el

libre albedrío.

Lo interesante reside en que el discurso viene dirigido por una voz narradora homodiegética intradiegética, la del protagonista, Loo, quien relata su historia, una advertencia de invasión alienígena, a un receptor explicitado en el texto, al que se dirige constantemente. El narrador, por tanto, tiene un motivo para realizar su discurso, defenderse, explicar su situación actual, explicar racionalmente lo que parece el desvarío de un loco, de un demente en un psiquiátrico. De esta forma, al final el lector, igual que el receptor, no sabe si la historia narrada es verdad, o mentira, si sucedió realmente o no. Ello le lleva a pensar que verdaderamente puede haber una invasión alienígena y en ese sentido el relato mueve hacia el desasosiego, como hace lo fantástico. Aun así, la nota inicial, en cursiva, advirtiendo sobre la veracidad de la historia, dificulta la interpretación: “La advertencia que nos hace el protagonista de la historia es ligeramente cínica, producto de una frustración, pero digna de tener en cuenta” (p. 159).

Finalmente habría que englobar a los autores que desarrollarán un papel más relevante dentro del género. El primer caso es Juan José Plans. Aquí se ofrecen tres cuentos suyos: “La nave de las semillas” (pp. 203-211), “El retorno” (pp. 213-216) y “La despedida” (pp. 217-224). Aunque intenta cierta innovación del lenguaje mediante un uso más personal de tópicos literarios, los argumentos siguen siendo historias clásicas del género: el primero plantea la idea del origen de la humanidad por intermediación alienígena; en el segundo, con el retorno de un astronauta a la Tierra, se presenta la destrucción de nuestro planeta, un tema posapocalíptico; el tercero, también con un astronauta como protagonista, se ubica antes del viaje e incide especialmente en la presentación de la sociedad futura idealizada.

Llama la atención que los tres cuentos presenten en común un viaje, que simboliza

siempre una idea de cambio. En los tres casos aparecen juegos con el tiempo entre presente, pasado y futuro, o ambigüedad temporal. Esta tendencia es más obvia en el tercer relato, “La despedida”, especialmente durante la visita del protagonista a las ruinas antes de embarcarse en su misión: en sus pensamientos se funden el pasado (ruinas), el presente (utopía tecnológica) y el futuro (el espacio y la exploración espacial). Por otra parte, los tres cuentos tienden a incluir una última sentencia determinante para provocar un giro final de la trama. De ellas cabe destacar el lirismo con el que termina “El retorno” y que hace mención al título: “Y el astronauta aguardó a que el polvo le cubriera, a que su cuerpo fuera semilla” (p. 216).

El otro caso es el aficionado Carlos Buiza, artífice de uno de los primeros *fanzines* españoles, *Cuenta atrás*, y principal incitador, especialmente durante los últimos años de la década de los sesenta, del grupo de aficionados madrileño. Aunque obtuvo varios galardones por su relato “El asfalto”, ya comentado con anterioridad, aquí presenta otro texto, “Historia del pastor y sus ovejas” (pp. 39-45), escrito en verso, sobre una hecatombe nuclear. Sin duda, su relevancia reside en la narración versificada, sumamente heterométrica, y en el juego con la disposición gráfica mediante distintas tabulaciones que le permiten jugar con la intensidad de las palabras y las sentencias que lo componen.

Finalmente se englobaría aquí al ya tantas veces citado Carlos Saiz Cidoncha, que precisamente hace en esta antología su primera aparición como escritor, labor que alargaría en años sucesivos y que no ha cesado hasta la actualidad. Además, hay que indicar que este mismo año también aportó otro original en otra de las recopilaciones que se destacan en esta investigación, la *Antología social de la ciencia-ficción* que compiló Carlos Buiza. En concreto, para el volumen XVII de Acervo, se seleccionaron “La caverna del sueño” (pp. 347-365), “Los horribles terrestres” (pp. 367-369) y “Los

fantasmas defensores de la Tierra” (pp. 371-389). Todos ellos denotan la falta de calidad propia de un autor en ciernes que todavía debía desarrollar el oficio. Los argumentos se sostienen sobre una idea pobremente expuesta y no mueven a la reflexión, sino más bien al asombro. Valga como ejemplo el segundo cuento, donde se desarrolla la inclusión de la tradicional figura del vampiro dentro de la ciencia ficción. Mejor conseguido está el primero de los cuentos, que trata el tema de los viajes en el tiempo, pero cuyo discurso presenta varias similitudes de estilo con los relatos del género fantástico.

En general, con respecto a las anteriores entregas, la muestra se vuelve menos representativa del panorama autorial de la ciencia ficción en el momento. El aspecto que corrobora esa conclusión está en los autores que aparecen en este único libro, como R. Castellano de la Puente, Francisco Faura, J. M. Souza Saez y Félix M. Quintanilla. Ello hace pensar que en la editorial recibieron los manuscritos de escritores noveles con los que no mantuvieron posterior correspondencia más allá de los requisitos legales de publicación que tuvieran establecidos, sin solicitarles, tras la aceptación de sus originales, unas líneas de su biografía que después podrían incluir a modo de presentación en el volumen. Sin duda, ésta es una de las principales carencias informativas de esta antología.

Por otro lado, la calidad decae respecto a las recopilaciones predecesoras de esta colección. La mayoría de los cuentos optan, como sucedía en los casos anteriores, por modelos narrativos tradicionales, donde domina la voz narradora heterodiegética extradiegética, una coincidencia del orden cronológico entre la historia y el discurso, el uso de un lenguaje sumamente denotativo y la presencia de personajes esquemáticos.

Se desprende de esa observación que lo primordial para estos autores era la idea, sobre la cual construían el relato. No obstante, como se ha apuntado, muchas de las historias no se incluirían como propias de la ciencia ficción, sino de lo fantástico, y en los

casos en que sí tocan argumentos de ciencia ficción, suelen tomar tópicos del género ya manidos en ese momento, que reflejan la influencia recibida por los autores de la Edad Dorada, aunque las creaciones autóctonas no alcanzaban la hondura y la reflexión inherentes a las de los maestros del género a los que pretendían emular.

Por otro lado, la propensión a modelos más clásicos de la ciencia ficción en la escritura de estos autores concordaba con una tendencia que, según se ha visto, venía determinada por los autores anglosajones de los años cuarenta y cincuenta. No debe obviarse que a la fecha de 1972, en parte gracias a la labor de *Nueva Dimensión*, y a la de la propia colección Acervo, los escritores hispanos ya habían tenido acceso a textos mucho más destacados del género, y habían podido ver el quehacer de tendencias literarias de la ciencia ficción que una década atrás habían empezado a revolucionar el género, especialmente en el mundo anglosajón. Por tanto, la escritura clásica de los españoles venía determinada por gustos de índole conservadora, y por la despreocupación respecto a la innovación literaria.

#### 5.1.4. La *Antología social de ciencia-ficción*, de Carlos Buiza (1972).

De todas las antologías de estos años, la de menor extensión es la *Antología social de ciencia- ficción*, publicada por la editorial Zero ZYX y cuya introducción y selección recayó en la responsabilidad de Carlos Buiza, escritor diversas veces citado en la presente investigación. El libro se compone de sólo once autores, de los que se incluye un único texto de cada uno. Por ello, a diferencia de las restantes antologías, en este caso se busca

calidad en una selección menor.

Ahora bien, en el título se indica que la presente antología desea centrarse en el aspecto social de la ciencia ficción, y a ello corrobora también el prólogo. Aquí, tras la clásica exposición sobre la ambigüedad del término ciencia ficción, del que se acaba adoptando su uso porque el vocablo acuñado por Gernsback formaba ya parte del acervo léxico común, se defiende el género a partir de la concepción que de él tenían los escritores de la Nueva Ola. Para la nómina de autores anglosajones adscritos a ese movimiento, la ciencia ficción fue una herramienta para lograr un nuevo humanismo, que trascendiese de la evasión y de la tradición en los medios empleados y la forma de emplearlos. Por tanto, para Buiza, partidario de las mismas ideas, la ciencia ficción actúa como crítica del presente, es decir, como crítica de nuestra sociedad imperfecta y de los adelantos técnicos. De este modo, el antólogo contempla el género como crítica a la naturaleza del hombre, y rechaza así la visión exclusivamente cientifista que durante tanto tiempo le habían adscrito. Para Buiza es la faceta social la que se ha terminado imponiendo dentro del género, faceta que pretende buscar con esta selección.

Sin embargo, al observar los textos, se deduce que ese objetivo no está tan conseguido. Para empezar, las dos primeras obras están en verso. En el caso de la de Carlos Buiza, “Historia del pastor y sus ovejas” (pp. 13-17), se trata de una reedición de un poema narrativo previamente aparecido en el volumen XVII de *Antología de novelas de anticipación* de Acervo, ya citado previamente. Quizá el elemento más curioso es que ambas recopilaciones salieron al mercado el mismo año, lo que demuestra que la faceta creativa ya estaba menguando en este escritor. El segundo ejemplo es “Explosiones atómicas” (pp. 21-22), del poeta Manuel Pacheco. En este caso sí hablamos de un texto lírico dentro de la temática de la ciencia ficción con versos heterométricos, sin rima,

oraciones sin núcleo verbal y ruptura en la cohesión textual. Las diversas imágenes que contiene mueven hacia una misma dirección: una visión del progreso científico como herramienta destructora.

Por otro lado, varios de los cuentos incluidos en esta antología son reediciones. Eso sucede con “Vivir deportivamente” (pp. 55-58), del colaborador de *La codorniz* Juan Extremadura, un texto que también apareció ese año en el tomo primero de la *Antología española de ciencia ficción* de Raúl Torres, que se explicará a continuación. Una circunstancia similar acaece con Carlo Frabetti, que incluye en esta antología dos relatos que, según el propio autor explica en la nota introductoria, pueden ser vistos como textos complementarios. No obstante, mientras que el primero, “Dialexis” (pp. 33-35), sí se concibió originariamente para la antología de Buiza, el segundo, “Par” (pp. 35-38), también aparecería, igual que en el ejemplo anterior de Extremadura, en el primer tomo de la *Antología española de ciencia ficción* de Raúl Torres.

Ambos textos presentan dos polos, dos posibilidades antagónicas de la tecnología: como arma suicida y como herramienta redentora. En el caso de “Dialexis”, el cuento posee un tono expositivo, con escasos elementos fabulísticos. Aquí se resume la particularidad de una especie, los Gark, que son asexuados y se reproducen por esporas, por lo que, para mejorar las condiciones de supervivencia, desarrollaron la tecnología, y a partir de ella, mejoraron las condiciones reproductoras de la especie. Por ello, la tecnología se vuelve aquí una herramienta redentora, que permite a los Gark garantizar su supervivencia y el desarrollo de su estirpe. En cambio, “Par” no presenta una visión tan halagadora, pues en este cuento se describe la invención de una androide específica para acabar con los inadaptados sociales en un mundo donde la regla general es que el amante sea una criatura cibernética, artificial. En este caso la tecnología se torna en arma suicida

que destruye la faceta natural del amor.

Por último, varios de los cuentos ni siquiera se pueden entender como ciencia ficción tal y como se define en esta antología. Eso sucede con el tema del vampiro que sostiene tanto el cuento de Juan G. Atienza, “Sabor de nada” (pp. 77-83), como el de Juan Tébar, “La playa a la luz de la luna” (pp. 87-93), escritos originariamente en 1966 y 1967 respectivamente. La primera clave para englobarlos dentro de lo fantástico, además de la aparición de un personaje sobrenatural, el vampiro -no explicado mediante la faceta cognitiva de la ciencia ficción-, reside en que ambos textos habían sido publicados antes (y lo serían después) en antologías de terror, como el número 17 de la *Antología de relatos de espanto y terror* (1973), que editaron Santos, Vigil y Martínez desde Dronte, para el caso de Atienza, y el tomo 33 de la *Biblioteca universal de misterio y terror* (1982), recopilado por José Antonio Valverde, para el escrito de Tébar.

De ambos, el más conseguido es “Sabor de nada”. Aquí, con voz narradora homodiegética intradiegética, y focalización cero, centrada sobre el protagonista, se narra cómo este hombre tiene conciencia de sí mismo una vez muerto en el quirófano. Relata todas las impresiones que le llegan hasta el cuerpo, aunque esté declarado como fallecido, durante todos los ritos funerarios. Especialmente destacan las descripciones a través de los sentidos que puede mantener despiertos: oído y olfato. Al final, ya encerrado en su cripta, es cuando decide despertarse. Cuando se menciona la sed de sangre, el lector entiende que se ha convertido en un vampiro. Por esa razón, lo interesante en este cuento es la manera de relatar la transformación desde el fallecimiento hasta el despertar como muerto viviente. Por su parte, “La playa a la luz de la luna”, con voz narradora heterodiegética extradiegética y focalización interna, adopta la perspectiva de la niña protagonista, Leonor. La muchacha, en una de sus escapadas, pasea por la playa de los



mástiles de colores, y encuentra un extraño cadáver. No obstante, el cuerpo, inicialmente inanimado, despierta al ocaso, y ataca a la niña. En esta historia del mito del vampiro, aparte de la visión infantil, lo que destaca es la victoria final del monstruo, dando a entender la imposibilidad de huida del terror que representa.

Ya más cerca de la ciencia ficción aparece el cuento más extenso de la antología, aunque no uno de los mejores, “En el reino de la vida” (pp. 111-128), del periodista Jaime de la Fuente. Ya en la nota introductoria, y en contraposición a lo defendido en el prólogo, se menciona que a este autor la ciencia ficción le interesa desde un punto de vista más crítico que creador y que aprecia más a Jules Verne que a los escritores de la Nueva Ola. Por esa razón, “En el reino de la vida” se acerca más al concepto de novela científica practicado por Verne (Ferrerías, 1972: 24), aunque otros elementos permiten integrar este cuento dentro de la ciencia ficción, como la reinterpretación del mito de la Atlántida y la inclusión de unos atlantes supervivientes al desastre gracias a una mutación provocada que les permitió desarrollar branquias y adquirir la forma de hombres-pep.

En el escrito de Jaime de la Fuente domina un ritmo de escena dada su sustentación en el diálogo entre el periodista, sin nombre, escéptico, realista y en desesperada búsqueda de la primicia, y el armador de la embarcación anfibia Kon-Tiki-321, Nidas Nicopoulos. En muchos puntos, el ritmo narrativo se ralentiza a causa de los largos parlamentos donde ambos personajes se centran en aspectos técnicos como las explicaciones sobre el sistema generador de alimentos de la Kon-Tiki-321 o sobre la existencia de los hombres-pep de la Atlántida. Sin duda, estos aspectos acercan el modelo narrativo del escritor español al del francés, y lo alejan a años luz de los textos que escribían en esos años los autores de la Nueva Ola, que se defendían en el prólogo de la antología.

También se encuentra un mejunje infructuoso y disperso que no alcanza a definir un *novum* con fuerza propia el relato de Guillermo Solana, “Las arañas serán puntuales” (pp. 97-108). Todo el cuento parece el esbozo inacabado, dado el final inconcluso, de una novela sin desarrollar. En él, lo más concreto es la invasión de las arañas, que llegaban a la Tierra camufladas en una nave que retornaba de una diáspora humana del futuro. La conquista arácnida recupera el viejo recurso de la personificación del terror de los BEM (*Bug Eyed Monster*), prototípicos en las revistas *pulp* norteamericanas de los años veinte. Quizás lo que cabe mencionar es que en Solana se aprecia un horizonte mayor como lector del género, pues concibe la sociedad arácnida como una mente colmena, idea que toma de la novela de Robert A. Heinlein *Tropas del espacio* (*Starship Troopers*, 1960)<sup>104</sup>.

Sí se adentra plenamente en la ciencia ficción el relato aquí seleccionado de Carlos Saiz Cidoncha, “Racismo” (pp. 41-51), uno de los primeros textos que publicó este autor. Ya desde su propio título se aclara el *novum* sobre el que se construye la trama. Para ello, en el relato hay un juego constante entre opresores y oprimidos que habla, indirectamente, de las relaciones entre diferentes pueblos y naciones en la historia de la humanidad, pero aquí la diferencia aparece gracias al tópico fictocientífico de la mutación. Sin embargo, cuando un humano de la superficie llega, huyendo, al mundo subterráneo donde viven los mutantes, antiguos oprimidos, explicará que venía huyendo de otro opresor, unos alienígenas. Por esa razón, los opresores se han convertido en oprimidos y se apela aquí a la sensibilidad de los mutantes con los oprimidos. La alteridad se suprime cuando amputan un dedo al humano, que se iguala así a los mutantes. En el detalle de la extremidad como única diferencia fisiológica entre el hombre y los mutantes se percibe una intención irónica por parte del autor, puesto que es fácil deducir que, a pesar de la

---

<sup>104</sup>Publicada por primera vez en español en 1968 por la editorial Geminis, en traducción de Jesús de la Torre Roldán, perfectamente la novela del estadounidense podía ser conocida por el escritor español.

aversión mutua, eran mayores las similitudes que las diferencias.

Mayor intensidad consigue el *novum* de “Notas del juicio de un elemento subversivo” (pp. 25-30), de Luis Vigil. Se trata de un relato distópico, con todos sus elementos típicos. La trama se desarrolla en ritmo de escena, con la sentencia de un juicio, donde el juez es una máquina, y el acusado el clásico inadaptado protagonista de este tipo de narraciones y que representa unos valores morales y sociales en conexión directa con los del lector. Para ello, se plantea aquí un mundo futuro basado en el comercio y en el ocio programado, donde la libertad del hombre viene limitada por las máquinas que controlan el orden social. Por su parte, el protagonista es un anciano, marginado social, pues su moral viene de su experiencia en comunas hippies, por lo que no participa del consumismo. El final es oscuro, como suele ser habitual en los relatos distópicos escritos en el franquismo. La máquina-juez sentencia a muerte al anciano. Finalmente, el relato más interesante de esta antología es “¡Stille Nacht, Hellige Nacht!” (pp. 61-73), de José Luis Garcí, que tiempo después el autor incluiría en la colección de cuentos *La Gioconda está triste y otras historias* (1976). Dado que se trata de uno de los mejores textos del cineasta español, se ha optado por su selección para un análisis más completo al final de la presente investigación.

Tras el análisis expuesto, se puede concluir que realmente la selección de Carlos Buiza no cumple el principal requisito que se establece desde el título de la antología: compilar una selección de relatos españoles centrados en la dimensión social de la ciencia ficción. Esta faceta ya fue advertida por Carlo Frabetti al reseñar el volumen en *Nueva Dimensión*, cuando denunciaba la arbitrariedad de la recopilación (ND 44: 132-133). Como se ha indicado, de los once relatos, cuatro no tienen relación con esa dimensión objeto de la antología, y de ellos, dos ni siquiera se pueden circunscribir a la ciencia

ficción. Por otra parte, esta antología tampoco escapa a la reedición de textos y son pocos los cuentos aquí incluidos que se escribieran propiamente para esta recopilación, y en ese caso, podían incluso pertenecer a escritores en ese momento desconocidos, como Carlos Saiz Cidoncha. Finalmente, el menor volumen tampoco acaba garantizando que la muestra destaque sobre el resto de antologías del momento y, desde luego, se aprecia una ausencia de autores hispanos del momento que sí tendían a tratar la relación entre sociedad y ciencia ficción en sus obras, como Domingo Santos.

5.1.5. La *Antología española de ciencia ficción*, en dos tomos, de Raúl Torres (1972).

De las antologías aparecidas durante 1972, probablemente la que mayor intención abarcadora tuvo fue la que compiló Raúl Torres para la editorial PPC (Propaganda Popular Católica) en dos volúmenes, pues en ella se incluye un total de treinta y cinco autores, de los cuales dos escriben un relato de forma conjunta. Este detalle ya fue percibido en su momento por Carlo Frabetti en la crítica a esta compilación que firmó en *Nueva Dimensión* (ND 44: 129-130). Quizás por esa razón, la antología peca al mostrar una irregularidad en sus criterios de selección, pues, por ejemplo, encontraremos, aunque esto es habitual en otras antologías de la época, relatos que no se circunscriben a la ciencia ficción. Por otro lado, también se aprecia una diferencia entre autores de quienes sólo se selecciona un cuento, y escritores de los cuales se da cabida a más de una creación, lo que parece una evidencia que delata cierto favoritismo por parte de Torres, ya que en su caso esta suma asciende a cuatro cuentos.

Aun así, la peor característica que se puede achacar a estos dos tomos está en la pésima edición, pues aparecen por doquier numerosos errores ortotipográficos, que conllevan confusiones léxicas o estructuras agramaticales. En un principio podrían hacer pensar que muchos de ellos sean originarios de la pluma del propio autor, pero su aparición casi sistemática demuestra que es una carencia propia de la edición, ajena a los manuscritos que la componen. En este sentido, en el prólogo, “Ciencia-ficción: los futuros posibles” (Tomo I: 7-13)<sup>105</sup>, de la mano de Torres, los errores ortotipográficos son tan evidentes que Gernsback se convierte en Gerusback y el relato de Blanco Belmonte “El ocaso de la humanidad”, publicado ya anteriormente tanto en *Anticipación* como en *Nueva Dimensión*, se convierte en “El caso de la humanidad”.

En este texto presentativo, se observa que la concepción que Torres tiene del género es propia de la era campbelliana, y los autores de ciencia ficción anglosajona más recientes que citará serán aquellos de la Edad Dorada cuyas obras fueron incluidas en la colección *Nebulae* de Edhasa, es decir, los más fáciles de encontrar en la España del momento: Bradbury, Clarke, Stapledon, Wells e incluso inserta aquí a Lovecraft. En su criterio no distingue ciencia ficción de fantasía, y, de este modo, comienza el prólogo con una anécdota que hace relación a un sueño suyo y a un pasaje de una viajera italiana en el Tíbet que nada tienen que ver en realidad con el género. Su forma de entenderlo se basa en los textos que legó Gernsback en las diferentes publicaciones que dirigió. Éste lo concebía como un género profético que debía cantar el progreso del devenir humano, y, por ello, para Torres es el género de la predicción del futuro.

Tras esa explicación, sintetiza la historia de la ciencia ficción en la que incluye

---

<sup>105</sup>Tanto para esta antología, como para la *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana*, de José Antonio Salcedo, que se analizará a continuación, dado que ambas se dividen en dos volúmenes, rescato aquí el mismo modelo de citación que se usó en el capítulo tres en referencia a los contenidos de *Anticipación*. De este modo, se citan indicando primero el tomo y después las páginas concretas a las que se hacen referencia.

todos los textos que en este trabajo se han englobado como proto-ciencia ficción, es decir, se remonta hasta Luciano de Samosata. Por contra, mayor conocimiento muestra sobre la ciencia ficción española, donde cita los textos del Coronel Ingotus y del Capitán Sirius, así como otros precedentes previos a la Guerra Civil ya aparecidos en otras publicaciones, como el citado cuento de Blanco Belmonte. Al señalar la etapa actual, diferencia entre el grupo de aficionados afincados en Barcelona, en torno a *Nueva Dimensión*, el grupo madrileño, los autores consagrados que han practicado ciencia ficción y otros nuevos que, ante el auge y el espacio cada vez mayor que le dedicaba el mundo editorial español de esos años a la ciencia ficción, se habían acercado al género en sus escritos.

Precisamente, y para favorecer la exposición de las características de esta antología, se seguirá una agrupación similar a la que trazó Torres en este prólogo. Desde este punto de vista, en primera instancia destaca un conjunto de escritores que mantienen en común la profesión periodística, de los cuales algunos, según se aclara en las notas introductorias a cada autor, colaboraban en la revista de humor *La codorniz*. En concreto, estos últimos son Rafael Castleman, de quien se incluyen los cuentos “Los sueños tristes” (Tomo I: 93-114) y “Los otros seres (Relatos del Más Allá)” (Tomo I: 115-119), Juan Extremadura, que firma “Vivir deportivamente” (Tomo I: 131-134) y “Los años antiguos” (Tomo I: 135-137), o Carlo Frabetti, quien, dado su vinculación más intensa con el género, ha sido incluido en otra categoría.

De ellos, los dos relatos de Castleman ni siquiera se pueden integrar dentro de la ciencia ficción, pues constituyen ejercicios libres de imaginación más propios de lo maravilloso. En el caso de Extremadura sí se puede hablar de ciencia ficción aunque ya en su presentación se refleja su escaso conocimiento sobre el género. Por ello, sus dos relatos se componen de especulaciones sencillas sobre el deporte en el futuro el primero y

el segundo sobre un tratamiento de rejuvenecimiento.

Mejor resultado obtienen los escritos del resto de periodistas incluidos en esta antología: Raúl Torres, Guillermo Solana, Manuel García Viñó y Jaime de la Fuente (divulgador de ciencia en varios periódicos). De los cuatro, el que más relatos incluye en la antología es el propio compilador, aunque en los cuatro casos se trata de reediciones de relatos que previamente había incluido en *El retroceso* (1969). En su presentación se advierte que este conquinse fue ganador de Premio Nacional de Cuentos de Ciencia Ficción y que posee en su haber tres novelas, de las que destaca *El tambor de la arena* (1965) y tres libros de relatos, uno de ellos el citado.

En sus relatos en la presente antología, “El retroceso” (Tomo II: 217-225), “El perro” (Tomo II: 226-227), “La primera invasión” (Tomo II: 228-232) y “Un día cualquiera en el universo” (Tomo II: 233-236), adopta temas clásicos de la ciencia ficción. Por ejemplo, en el segundo de ellos, “El perro”, la inserción de este animal en medio de un paraje bíblico del génesis conlleva la interpretación de que la creación de la vida en la Tierra se produjo por mediación alienígena, en este caso gracias a unos visitantes caninos, llegados a nuestro planeta como testigos de acontecimientos. Otro ejemplo sería el desplazamiento temporal, que explica “El retroceso”. Aquí Torres inserta en la historia medieval de Álvaro de Luna la presencia de un viajero en el tiempo. Los fragmentos históricos se alternan con los futuros donde se va a ejecutar el experimento para viajar en el tiempo.

Por su parte, Jaime de la Fuente, autor de la novela de ciencia ficción *El planeta dormido* (1966), también cedió para esta antología tres muestras representativas de su obra: “Con todo respeto” (Tomo I: 159-162), “El hombrecillo pálido” (Tomo I: 163-168) y “El octavo día de la creación” (Tomo I: 169-176). De ellos, el último es el más

destacado. En él se describe un futuro donde el ser humano se ha vuelto frío y autómatas, y un experimento pretende devolverle la sensibilidad. Todo el relato se centra en la experimentación realizada al individuo Beta-L-308, a quien se le ha insertado el virus redentor. Por ello, sus diferentes partes son distintas sesiones en las que se va guiando a Beta-L-308 hacia la recuperación de las emociones. La última entrada da un salto a otro futuro mayor, donde se ha creado una religión en torno a ese hecho real, en la que se llama Génesis a la época anterior, se consideraba a aquellos humanos como dioses, y a Beta como el salvador. De esta forma, Jaime de la Fuente habla sobre la transformación de la historia en mito por mediación de la religión.

Por su parte, Guillermo Solana juega en “Gwen, no es de este mundo” (Tomo II: 189-202) con las realidades paralelas. Aquí, sin motivo aparente, los protagonistas, provenientes de realidades dispares, acaban todos en un universo diferente del suyo. La ausencia de la faceta cognitiva para este fenómeno acerca mucho más el relato a lo fantástico, pues el paso entre los universos se mantiene en el ámbito de lo sobrenatural. Respecto a García Viñó, quien había trabajado en *El Alcázar* y en la *Estafeta Literaria*, también incluido en la ya comentada *Antología española de ficción científica* (1969), publica aquí solamente un cuento: “El regreso” (Tomo I: 209-216). Se trata de un relato circular de viajes en el tiempo donde causa y efecto se confunden, donde el protagonista, al intentar evitar un pasaje infantil que le traumatizaba, retrocede al pasado y lo provoca. Finalmente, aunque no es periodista, sino guionista de televisión, Juan Tébar aparece con “Un tranvía triste a las dos menos cuarto de la mañana” (Tomo II: 205-213), un relato alegórico sin relación con la ciencia ficción. Ello viene a mostrar que este autor principalmente cultivó lo fantástico y el terror en su obra cuentística.

Fuera ya del periodismo, una segunda categoría para englobar a los escritores de



esta antología se erige sobre su presencia alrededor de *Nueva Dimensión*. Aquí aparecen nombres hartos citados en esta investigación: Domingo Santos, Luis Vigil y Teresa Inglés, Juan G. Atienza, Carlo Frabetti, Carlos Buiza, Sebastián Martínez, Alfonso Álvarez Villar, Francisco Lezcano Lezcano, PGarcía y José Luis Garci. De todos ellos, el que firma los relatos más interesantes sea probablemente el crítico de ascendencia italiana. De Frabetti se incorporaron para esta selección tres cuentos, “Las matrices” (Tomo I:141-149), “La aparición” (Tomo I: 150-151) y “Par” (Tomo I: 152-155). Las dos últimas historias constituyen dos buenos ejemplos del *gadget story*, el primero como crítica a la publicidad y el segundo sobre la creciente artificialidad de la vida, que incumbe aquí a las relaciones amorosas. Además, de ambos, el segundo también apareció en la *Antología social de ciencia-ficción* (1972), de Carlos Buiza, ya analizada.

Por ello, es “Las matrices” el relato más conseguido de los aquí incluidos. Dividido en numerosos fragmentos, primero se describe el hallazgo de una nave espacial durante una excavación arqueológica, para saltar después a una expedición al planeta Marte en la cual el astronauta es raptado por otro vehículo estelar. Junto a unos alienígenas, con aspecto de lagartos, que declaran ser sus hermanos, emprenderá un viaje estelar místico en busca del Padre, el ser que, ante la destrucción de su planeta, diseminó por el espacio 288 cigotos para que colonizasen diferentes planetas a lo largo del cosmos. Se defiende de esta forma no sólo un origen extraterrestre de la vida en la Tierra, sino también una idea de panhumanidad universal, así como una analogía con el papel del Dios creador dentro de la teología cristiana.

En el caso de PGarcía, no podía faltar el humor en la creación que aporta a esta antología, “Robs” (Tomo I: 189-192), un escrito que ya había sido incluido con anterioridad en el *fanzine* de Carlos Buiza *Cuenta atrás*. En él hay una confusión

humorística sobre los límites de la humanidad con respecto a las máquinas, pues dos amantes, Rob-erta y Rob-ín, deben dilucidar si su naturaleza es realmente biológica o artificial. Igual que con el relato de PGarcía, el de Carlos Buiza, “Historia de amor” (Tomo I: 65-70), había sido publicado tanto en el *fanzine Cuenta atrás* como en el suplemento número 12 adjunto al número 489 de la revista *Triunfo*.

También fue reedición el cuento de Garci, “La Gioconda está triste” (Tomo I: 179-186), que había sido incluido dentro de su colección de relatos *Bibidibabidibu* (1970). Este escrito, que después sería seleccionado por Santos para la antología *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982), analiza la repercusión causada porque un día, la mujer del famoso retrato de Da Vinci amanece con gesto triste. Este acontecimiento insólito conduce a la humanidad a perder la habilidad de sonreír, hasta que a alguien se le ocurre la solución, poner a todos viéndose en el televisor, y la humanidad estalla en una gran carcajada. Sin embargo, hay un giro final donde se percibe que ese hecho fantástico forma parte del ejercicio de un escolar del futuro sobre un supuesto acontecimiento histórico, donde se reflexiona sobre el proceso de ficcionalización.

El único de este grupo de quien se incluye un texto original fue Lezcano Lezcano. De él se seleccionó para esta antología “Las chicharras” (Tomo II: 51-60), que debe insertarse dentro de lo fantástico, ya que recurre al tema de la metamorfosis al narrar cómo un trabajador alienado durante un traslado por motivos laborales es convertido en un insecto y recogido por un entomólogo para su colección.

Tampoco hay que desdeñar la presencia en esta antología de uno de los narradores de ciencia ficción española más destacados del momento, Juan G. Atienza. De los dos cuentos que de él se incluyeron, “35, sin regreso” (Tomo I: 47-56) ya había sido antes publicado en el volumen VII de *Antología de novelas de anticipación*, de Acervo. El otro

texto, “El pisito solariego” (Tomo I: 57-61), escrito para la compilación de Torres, se inicia con un paratexto que es parte del cuento. Todo el discurso constituye una carta de reclamación, una apelación del protagonista para que se le retire una multa. Por lo tanto, posee estructura argumentativo-expositiva. Tras presentar la situación que justifica la epístola reclamatoria, pasa a enumerar los puntos de la defensa con la que alega por la supresión del castigo administrativo que se le imputa. A través de los argumentos el lector va entreviendo un mundo ficcional dominado por un estado totalitario de corte socialista, donde las posesiones son escasas, pero las necesidades primarias del hombre han sido resueltas. Este carácter distópico que se esconde en la carta es el que permite interpretar el cuento como propiamente fictocientífico.

Por parte de los tres responsables de la revista, incluyeron cada uno un escrito en esta antología. Sin embargo, dentro del trío, el caso de Vigil plantea dos peculiaridades. La primera, la escritura conjunta con Teresa Inglés, y la segunda, que “Complemento: un hombre” (Tomo II: 11-25) es la versión narrativa del drama que incluyeron en el número 15 de *Nueva Dimensión*, un ejemplar dedicado precisamente a la relación entre la ciencia ficción y el teatro. También se trata de una reedición el texto de Santos, pues “Elegía por un mundo viejo” (Tomo II: 181-186) ya había sido previamente incluido en *Meteoritos* (1965). Se trata de un relato posapocalíptico que tampoco constituye uno de los mejores del escritor, quizás por ser primerizo. En él hay una oposición entre el hombre de campo y el hombre de ciudad. El primero aparece libre, pero en una naturaleza destruida donde se incide en la dificultad de supervivencia. El otro aparece alienado, y reducido a un automatismo, es decir, cosificado<sup>106</sup> al equiparlo con una máquina. Se percibe, entonces, una idea muy patente en la obra de Santos: la crítica constante al progreso tecnológico

---

<sup>106</sup>La cosificación, entre otras cosas, supone la transposición de propiedades de los objetos a un personaje, o su reducción a una parte del cuerpo, lo que acaba determinando el carácter de la persona (González de Gambier, 2002: 93).

que hace al hombre cada vez más dependiente y es el causante de la destrucción de la naturaleza. Finalmente, Martínez publicó “Los centinelas” (Tomo II: 81-84), un texto que ya ha sido comentado en esta investigación, puesto que había aparecido previamente en el número 18 de *Nueva Dimensión*.

Dentro de este segundo grupo, se puede mencionar una subcategoría donde incluir a autores que practicaron habitualmente la ciencia ficción en su obra, pero que no aparecieron en las páginas de *Nueva Dimensión*, como Enrique Jarnés Bergua, y Juan José Plans. Este último publica en esta antología dos relatos, “El último hombre She-M-00033” (Tomo II: 121-126) y “Salvaje” (Tomo II: 127-134), dos escritos que después incluiría en el libro *El cadáver* (1973). En el caso de “Salvaje”, el texto constituye un ejercicio de extrañamiento al focalizarse la acción en un individuo incivilizado al que capturan unos científicos, por lo que se trata más bien de un juego de perspectivas que ni siquiera se puede englobar dentro de los géneros proyectivos.

Por ello, “El último hombre She-M-00033” trata el clásico tema del dormido por criogenización que despierta en un futuro utópico gracias a los avances científicos. La idea del futuro basado en el progreso tecnológico que ha traído la perfección a la humanidad justifica el texto. Lo interesante es que al despertar en un futuro muy lejano, encuentra seres humanos que han trascendido de la materia y emiten luz propia, lo que le lleva al protagonista a pensar que son ángeles y que se halla en el cielo, representación del culmen último del progreso del conocimiento humano.

Por su parte, Jarnés Bergua sólo firma un cuento, “El universo y la uña” (Tomo II: 39-47), donde, con tono socarrón, se compara el universo con la piel de un ser llamado Mko. De esta forma, la extensión de un sarpullido como reacción a una picadura es, para los seres que pueblan el universo, una ola de radiación roja que se extiende por el cosmos,

destruyendo todo a su paso. Cada una de las dos perspectivas posee una línea narrativa diferenciada, donde el humor se produce mediante el juego de tamaños para construir la intención sarcástica del escrito. Así, un acto tan mundano y fisiológico como rascarse un grano para aliviar el picor ha provocado la destrucción del universo y de la civilización que lo habitaba.

En una tercera etiqueta para agrupar a todos los escritores presentes en los dos tomos de esta antología se adjuntaría a aquellos que, venidos desde el *mainstream*, donde obtuvieron un reconocimiento por su obra, se acercaron en algún momento al género, como Francisco García Pavón, Jorge Campos, Tomás Salvador, Carlos Rojas, Pedro Sánchez Paredes, Carlos Murciano, Francisco Alemán Sanz y el autor de literatura juvenil Alfonso Martínez-Mena. En primer lugar, no todos estos escritores firman en esta antología cuentos que se circunscriban al género de la ciencia ficción. Un caso que debe insertarse en lo fantástico es “El centauro” (Tomo II: 137-157), del Premio Nacional de Literatura en 1968 por *Auto de fe* Carlos Rojas<sup>107</sup>. Caso similar acontece con “La invasión” (Tomo II: 103-111), del poeta de Arcos de la Frontera y creador de la revista poética *Alcaraván* Carlos Murciano. Se trata más bien de un relato fantástico sobre la invasión de la superficie de la Tierra por parte de extrañas arañas blancas que brotan a millares de la boca de diferentes volcanes del mundo. No obstante, “La invasión” constituye un desatino narrativo pues no acaba de conectar con el modelo discursivo de la crónica periodística que pretende emular a la hora de narrar la plaga arácnida.

En segundo lugar, algunos de ellos ya estaban presentes en otras antologías anteriores y, nuevamente, aparecen varios casos de reediciones, como el cuento de García

---

<sup>107</sup>Este autor había abordado la fantasía y la ciencia ficción en anteriores ocasiones, como en la novela corta *Luis III, el Minotauro* (1970). En muchas de sus obras vuelva preocupaciones de profundidad filosófica o especulativa como la fe, el doble, la identidad o el sentido del arte (Sanz Villanueva, 2010: 303).

Pavón, “El mundo transparente” (Tomo I: 195-205), que formaba parte de *La guerra de los dos mil años* (1967). En cambio, sí que se escribió especialmente para esta antología el cuento de Tomás Salvador “El hombre más pequeño del mundo” (Tomo II: 161-168). El relato analiza los problemas del protagonista, Tom Salvar -obvia apócope del nombre del autor-, tras ser miniaturizado a consecuencia de un experimento al que se había sometido. Mediante el constante juego de escalas, el texto establece una clara conexión con el segundo de *Los viajes de Gulliver* (1726), de Swift, a Brobdingnag. Por otro lado, Martínez-Mena, con “En otro lugar” (Tomo II: 87-91), lleva la ciencia ficción a los lindes con lo maravilloso. En este cuento, este autor plantea una idea muy personal sobre el cosmos, establecido como una jerarquía donde objetos pequeños, como una piedra, esconden universos. Desde esta perspectiva, nuestro universo puede ser la piedra de otro universo mayor.

De estos escritores insertos en la corriente general de la literatura, de quien más relatos se incluye es de Jorge Campos, con “El «Robot» perfecto” (Tomo I: 73-75), “La otra Luna” (Tomo I: 76-80), un cuento que ya se comentó por aparecer en *La primera antología de ciencia ficción española* (1967), y “Los extraños visitantes de más allá del cielo” (Tomo I: 81-89). El primero de ellos, en tono sarcástico, plantea una visión muy ácida y negativa de la humanidad. Aquí se narra cómo los propietarios de un androide lo devuelven a la fábrica porque funciona incorrectamente. Tras un extenso diagnóstico, los técnicos concluyen que el robot es el más parecido a un hombre que han hecho, pero ha salido tonto. Con esa sentencia final se da a entender que al intentar igualarlo con el modelo, el hombre, la máquina ha perdido eficacia e inteligencia, se ha vuelto tonta, que es lo que el ser humano es en realidad.

Aunque no sea encuadrable dentro de la ciencia ficción, tiene más relevancia “Los

extraños visitantes de más allá del cielo”, especialmente por el giro final, que, por una parte, desvincula el cuento del sentido fictocientífico que mantenía, y que, por otro, obliga a reinterpretar todo el relato dado que rompe el horizonte de expectativas del lector. De esta forma, lo que parecía ser un primer contacto con unos extraterrestres que no se sabe bien si vienen del mar o del cielo es en realidad el desembarco en América por parte de los españoles visto por los indígenas.

No obstante, de todos ellos el cuento más logrado es el de Pedro Sánchez Paredes, autor de obras destacadas como *Dios ha pasado sobre los bosques* (1963) o *La gran apostasía* (1967). Respecto a su relato en la antología de Torres, “La máquina que escribió un «best-seller»” (Tomo II: 171-176), destaca especialmente su carácter metaliterario, al hablar sobre la propia escritura y el trabajo del escritor. El elemento fictocientífico resulta tangencial en el relato, y se centra en una crítica a la máquina como usurpadora o sustituta de las tareas humanas, en este caso la habilidad para escribir ficción. El cuento se mueve entre la obsesión del protagonista por escribir un libro donde plasmar la vida, con total libertad creativa, y la sumisión a los consejos editoriales de las máquinas que auguran siempre el éxito comercial de una obra. Medita así Sánchez Paredes, a través de las herramientas de la ciencia ficción, sobre la mercantilización de la literatura.

Lo interesante aparece en el párrafo final, donde el narrador se describe como mero individuo que relata una historia que no es suya, llena de variantes, donde la suya es sólo una. De esta forma, el narrador niega la verdad de su historia e introduce una posibilidad para que el lector, de forma legítima, construya un final alternativo al recogido en el cuento. Se rompe con la suspensión voluntaria de la incredulidad y la aceptación implícita de la palabra del narrador como verdadera por parte del lector durante el acto de la

lectura. En último lugar, dentro de este grupo, Francisco Alemán Sáinz, uno de los escritores de mayor edad incluidos en esta *Antología española de ciencia ficción*, firmó un único relato, “Nacimiento de Venus en la Luna” (Tomo I: 25-36), un texto lleno de tópicos y formas narrativas clásicas, personajes arquetípicos, donde ni siquiera hay un *novum* definido, ni actitud especulativa.

Finalmente, hay que establecer una cuarta categoría que actúa de cajón de sastre, donde incorporar a autores de escasa obra o pequeño reconocimiento que fueron adscritos a la ciencia ficción en algún momento de su reducida obra literaria. Aquí se encuentran nombres como Pedro J. Ajenjo Cavía, Manuel Pilares, Félix Martínez Orejón, José L. Martín Sánchez, Fernando López Serrano, Pedro Crespo y Francisco Izquierdo. En ese sentido, se tienen escasos datos de varios de los integrantes de esta categoría, como sucede con Ajenjo Cavía, sobre el que se dice que es un joven lector de ciencia ficción de quien el compilador declara conocer poco. El caso más llamativo es el de Martín Sánchez, pues, a diferencia de todos los demás escritores seleccionados, aquí se ha omitido el breve texto introductorio que precede a los cuentos recogidos, igual que en el caso de Álvarez Villar no aparecía la fotografía. Por otra parte, se percibe en este grupo que no son escritores profesionales o con una larga experiencia literaria, como el caso de López Serrano, graduado en Ingeniería Técnica Forestal. Algo similar sucede con el granadino Francisco Izquierdo, pintor de profesión, integrante del grupo *La abadía azul* y director artístico de varias publicaciones, el cual se acercó en un momento de su vida a la ficción dentro de los géneros proyectivos. Prueba de ello fue su libro de relatos *Demontres, diantres y cachidiablos* (1974).

Desde luego, la característica más común en este grupo es que todos sus integrantes sólo firmaron un cuento cada uno dentro de la antología. Por otro lado, no todos estos



escritos se circunscriben a la ciencia ficción, pues varios de ellos se acercan más a lo fantástico, como “«Él»” (Tomo I: 17-22), de Ajenjo Cavía, o “Campo de girasoles” (Tomo II: 95-99), de Martínez Orejón. Aun así, hay que recordar nuevamente en este punto la confusión que había en la época sobre los géneros proyectivos tal y como se han concebido en la presente investigación. Por otra parte, la calidad también decrece entre los miembros de este grupo, donde el caso más flagrante es “Fuga de cerebros” (Tomo II: 69-78), de Martín Sánchez: “nadie pensarlo” (Tomo II: 69). En última instancia, aquellos cuentos que se insertan en la ciencia ficción, tampoco sobresalen por presentar un *novum* definido ni la tarea especulativa propia del género. Un ejemplo en esa dirección lo plantea “Precisión” (Tomo II: 115-117), de Pilares, un relato simple donde se burla de la exactitud de la máquina.

Dentro de esta categoría final presenta más inconveniente en su inclusión el escritor Pedro Crespo, puesto que se señala que había obtenido algunos galardones literarios con repercusión como el Leopoldo Alas y el Premio Gijón. Su cuento, “El día de la noche eterna” (Tomo I: 123-127), es un relato apocalíptico que se centra en el fallecimiento del último hombre, un pobre superviviente que sufre con la visión desolada que queda tras el desastre. Por ese motivo, domina en el discurso un tono trágico, puesto que está lleno de imágenes de muerte y destrucción.

Tras este extenso análisis de la *Antología española de ciencia ficción*, se puede concluir, en primer lugar, que hay una gran cantidad de relatos reeditados, que habían aparecido anteriormente bien en colecciones de cuentos del autor en concreto, bien en otras antologías o publicaciones de ciencia ficción. Desde luego, ese aspecto incurre en el objetivo principal de la antología: reflejar el panorama amplio y completo de la ciencia ficción española del momento. Se trata de la compilación que mejor consigue este

objetivo, puesto que el resto son o más estrictas en sus selecciones, o más subjetivas en la inclusión de unos autores en detrimento de otros. En ese sentido, tanta heterogeneidad hace que en la *Antología española de ciencia ficción* haya una variedad de estilos y autores, provenientes de muy diferentes ámbitos. El crítico de ascendencia italiana ya señaló estas claves en su tiempo, cuando afirmaba: “La labor del antologista ha sido concienzuda y eficaz, y lo que nos ofrece es de lo mejorcito que en este campo se ha producido en el país; pero aun así el material es flojo, por la sencilla razón de que la SF española es mala, o, para ser más exacto, prácticamente no existe” (ND 144: 130).

5.1.6. La *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana*, en dos tomos, de José Antonio Salcedo (1973).

Tras la antología de Raúl Torres, la siguiente compilación más completa, extensa y casi igual de exhaustiva fue la publicada por Miguel Castellote editor entre 1972 y 1973 y compilada por José Antonio Salcedo: *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana*. Compuesta de dos tomos que rondan las cuatrocientas páginas cada uno, incluye un total de veintidós autores y sesenta y tres relatos.

En esta ocasión, el “Prólogo” (Tomo I: 9-19) recayó en un aficionado de gran conocimiento en el tema, José Luis Martínez Montalbán. Para empezar, este crítico no elude la peliaguda cuestión de definir el género, y lo concibe como “una forma de tratar la problemática del hombre actual, a través de la observación, análisis y crítica de posibles mundos futuros, creados por extrapolación lógica del actual” (Tomo I: 7). Además, consciente de las carencias del género, no duda en denunciarlas, como cuando alude a la

ausencia de un estudio crítico sobre la naturaleza de la ciencia ficción o a la necesidad de abandonar los elementos que la ligaban a la literatura de consumo.

Sin embargo, su comprensión del género parte mucho de la dimensión científica del mismo, y a partir de esta cualidad pretende explicar la denominación de *amateur* que pretende aplicar a la ciencia ficción española. Es una idea que defiende al señalar que la ciencia ficción escrita en la Península Ibérica peca de mostrar una diferencia de calidad y cantidad entre los autores, de ausencia de obras largas (motivo que explica por la falta de preparación literaria), de temáticas machaconamente tópicas o pretendidamente poéticas, pero escasamente críticas, y de ausencia de una problemática nacional.

A causa de esa situación, justifica la presente antología como una puerta abierta para promocionar la obra de los escritores nacionales, muchos de escasa obra y otros que se estrenaban como escritores en la presente antología. Por ese motivo, la *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana* pretendió constituirse en fiel reflejo de la ciencia ficción española de aquel momento. Así, ante la variedad de firmas, se aprecia la diversidad de los temas que preocupan a este conjunto de autores, así como la práctica de muchos de los subgéneros fictocientíficos. Por tanto, estamos ante una antología abierta, que da cabida a muchas formas y modos de concebir la ciencia ficción.

En ese sentido, abre la antología el que hoy considerado como patriarca del género, Domingo Santos, con dos nuevos relatos no publicados hasta la fecha, “La puerta” (Tomo I: 23-43) y “Smog” (Tomo I: 45-60). El segundo, que sería después incluido en la citada antología *Futuro imperfecto* (1981), es un cuento distópico que gira sobre el *novum* de la polución del aire en las grandes ciudades. La extrapolación hiperbólica de este elemento hacia el futuro da como resultado un mundo pesadillesco donde la falta de aire limpio o filtrado supone la muerte.

Sin embargo, “La puerta” es un relato de primer contacto cuya conclusión es bastante tópica: el ser humano no está preparado, todavía se haya en un estadio infantil. Aquí la limitación humana acaba siendo expresada por el alienígena visitante al final del relato, donde se desvelan todas las claves del mismo. La construcción que los extraterrestres habían erigido en nuestro planeta no era una puerta, sino una máquina de test para estudiar las reacciones humanas.

Aunque se aprecie la falta de algunos de los aficionados relevantes del momento, algunos de los cuales iban decayendo en su labor creativa, como Luis Vigil o Carlo Frabetti, sí que se incluyeron en esta antología otros nombres que, si bien no eran todavía importantes, lo serían en pocos años. Un ejemplo en esta categoría sería Carlos Saiz Cidoncha. A pesar de su extensa obra, en este momento era casi un escritor novel con unos pocos cuentos publicados. En la presente antología publica cuatro relatos, aunque uno de ellos, “La caverna del sueño” (Tomo I: 141-161), ya había aparecido previamente en el mencionado volumen XVII de la colección de Acervo. De los otros tres relatos, probablemente el más interesante es “Los amantes de la nebulosa” (Tomo I: 63-99), pues “Historia en cuatro tiempos” (Tomo I: 101-124) es una crítica al colonialismo, mientras que “Y resucitó al tercer día” (Tomo I: 125-140) lo es a la esclavitud y a la prepotencia humana. Por ese motivo, “Los amantes de la nebulosa”, un buen ejemplo de *space-opera*, ha sido seleccionado para una análisis más detallado al final de la presente investigación.

Otro aficionado muy asiduo en este tipo de antologías es Alfonso Álvarez Villar. En esta ocasión aporta dos nuevos textos. Por una parte, sorprende mucho en este autor, y estos relatos suponen un ejemplo mas de esta característica, que en numerosas ocasiones presta una atención muy detenida al vestuario femenino, así como a las zonas erógenas de la mujer. Por otra parte, se mantiene su estilo socarrón, como en este fragmento de “La

heroica vanidad” (Tomo I: 227-235):

Los pytinianos comenzaron a interesarse excesivamente por el buen vino y el buen yantar. Admiraban en los dos españoles la gran medida de sus maneras, su filosofía senequista, geranio al sol o meditación ensimismada de agua cantarina. «¿Para qué tanto trabajar, para qué tanto pensar si nada valía el esfuerzo?», comenzaron a sospechar los pytinianos (Tomo I: 232).

Aun así no se pierde el contenido crítico dentro de la dimensión cómica presente en el estilo de este escritor. De este modo, el segundo de los cuentos, “De buen marfil” (Tomo I: 237-249), aunque sea un relato más bien alegórico, es interesante por presentar la idea de unos personajes que se sienten tironeados de unos cables, y que acaban descubriéndose como piezas de ajedrez bajo los designios de unos jugadores que toman la cualidad de dioses. De esta forma socarrona, Álvarez Villar presenta una crítica al libre albedrío humano.

Cierta excepción tiene que presentarse en este caso con Juan García Atienza. De él, en esta antología se recoge una serie de relatos que, curiosamente, ese mismo año aparecieron también en el ya comentado número 43 de *Nueva Dimensión*, que se dedicó íntegramente a la obra de este autor. En este sentido, el único aspecto digno de mención es la variación de uno de los títulos, aunque, al mantenerse inmutable el resto de los textos, este cambio puede deberse a un error de imprenta.

No obstante, a pesar de la dilatada cantidad de originales que se entregaron específicamente para esta antología, el caso de Atienza no es aislado. De este modo,

reediciones son también los dos cuentos del humorista Antonio Mingote. De ambos textos, ya se habló del primero, “Nicolás” (Tomo I: 313-323), pues fue incluido en la *Primera antología española de ciencia ficción* (1966) que compiló Domingo Santos. En el segundo caso, “El prodigioso viaje de Arsenio” (Tomo I: 325-334), antes que en la presente antología, había aparecido en *Relatos de ciencia ficción* (Mingote, 1970: 191-198), y sería también incluido en la *Antología española de literatura fantástica* (Mingote, 1992: 71) publicada por Valdemar, una recopilación que pretendía demostrar la gran cantidad de escritores hispánicos que en algún momento han cultivado la fantasía.

En la nota introductoria se afirma de Mingote que “su contribución a la ciencia ficción española está encuadrada en el apartado de fantasía científica humorística, aunque nunca privada de un entrañable toque de humildad” (Tomo I: 311). En ese sentido, “El prodigioso viaje de Arsenio” es un relato cómico que juega con el lugar común de los viajes en el tiempo. El humor se presenta en la descripción de la investigación, con los cuatro ayudantes sin nombre, especialistas de títulos rimbombantes carentes de significación alguna, así como en la inclusión del pasaje bíblico del milagro de los panes y los peces, del que es testigo en su viaje temporal Arsenio.

Algo similar sucede con Francisco García Pavón. Como en casos anteriores, la inclusión de este escritor se realiza para conferir a la antología prestigio literario. A tal fin se mencionan su Premio Nadal en 1963 y su Premio de la Crítica en 1968. Principalmente este autor se acercó a la ciencia ficción, y más en concreto a lo fantástico, en el libro de cuentos ya varias veces citado *La guerra de los dos mil años* (1967). Como en ocasiones anteriores, el compilador echa mano de esta colección de cuentos, aunque debe precisarse que los aquí seleccionados no habían aparecido en ninguna de las antologías previamente comentadas.

De los tres textos, aunque pertenece a lo fantástico, sobresale “El avión en paz” (Tomo I: 363-371), cuento que fue incluido recientemente por David Roas y Ana Casas en su antología *La realidad oculta* (2004). En este relato, la trama gira entorno al elemento sobrenatural: un avión desaparecido reaparece en el cielo, suspendido -no se mueve de su posición-, con los motores encendidos, y los pasajeros dentro, estáticos, como congelados. De este modo, hay una ruptura clara de las leyes de la física y se plantean todas las consecuencias que provoca este fenómeno, como convertirse en atracción turística.

A medio camino entre la ciencia ficción y la fantasía queda “El sueño cortado” (Tomo I: 337-349). Aquí el *novum* es una invención y sus consecuencias, en este caso una sustancia soporífera, la «Morfilá Azul B». Sin embargo, lo que acaba sosteniendo la trama es la anomalía de un paciente que desarrolla un sonambulismo. La anomalía no tiene consecuencia alguna para el resto de la humanidad ni afecta a la invención. Por último, más propiamente fictocientífico resulta “Coches para todo terreno” (Tomo I: 351-362), pues mantiene, a diferencia del anterior caso, un *novum* como base central de la trama. Nuevamente el *novum* es un invento y sus consecuencias: el coche todo terreno capaz de circular verticalmente. Sin embargo, en este caso la consecuencia resulta sumamente dispar. La circulación por las fachadas provoca efectos en los hogares, como la falta de sueño y después una erupción cutánea que torna la piel granulada. Eso provoca finalmente una mutación de la piel y la tersura anterior queda en el recuerdo como algo primitivo y salvaje. De este modo García Pavón critica las impredecibles consecuencias del progreso tecnológico desmedido.

Al igual que García Pavón, otro nombre que actúa de promoción literaria en esta antología es el de Jorge Campos, que, como se ha venido observando, se convierte en

autor indispensable en este tipo de antologías. En esta ocasión aparecen tres cuentos suyos, de los cuáles uno era realmente inédito, “Comunicación” (Tomo I: 165-172). Es un cuento que hubiera pertenecido al volumen de cuentos de este escritor que quedó en su vida sin publicar, *Bombas, astros y otras lejanías* (1992), ya citado en anteriores ocasiones. En este texto Campos aborda con humor la falta de cultura en el mundo rural. Por ello, en esta historia de un primer contacto, se ríe Campos del infantilismo de la masa, de su carácter maleable y de su miedo a lo desconocido. A causa de ello, los extraterrestres no pueden comunicarse, porque el pueblo se comporta como si fueran niños, tirando piedras.

Los otros dos relatos formaron parte originariamente de *Cuentos en varios tiempos* (1971). De ellos, el primero, “La nube” (Tomo I: 173-177), es un relato fantástico donde se combina la intriga y el suspense, con lo angustioso y obsesivo. Por tanto, más interesante resulta “La bomba del pequeño país” (Tomo I: 179-183), cuento breve, sin personajes, con estilo de fábula que además ofrece dos posibles finales al apoyarse la voz narradora en la función de editor. En este texto Campos muestra lo absurdo de conflictos bélicos como la persistente amenaza nuclear de la Guerra Fría. Por ese motivo, Luis Muñoz Navarro, en su tesis sobre este autor, al comentar el cuento de “La bomba del pequeño país”, afirma:

Es un canto a la no beligerancia que ofrece la actitud pacifista de Jorge Campos tras haber vivido los horrores de la guerra y haber sufrido sus consecuencias. Se conculcan las leyes instituidas, y más las morales y las religiosas en aras de un pretendido orden que hay que restablecer, o bien por la fatuidad de creerse uno mismo estar en posesión exclusiva de la razón (Muñoz Navarro, 1994: 1297-1298).



Al margen de los casos analizados, la *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana* destaca por incluir una presencia mayor de una serie escritores que desarrollaron su reducida obra cuentística especialmente en estos años en los cuales realizaron un reducido paseo por la ciencia ficción. En este grupo se puede englobar a autores como Pedro Sánchez Paredes, Jaime de la Fuente, Rafael Castleman, Carlos Murciano o Juan Extremadura. El elemento común en este grupo, además de que no superaran la docena de originales, es que ninguno de ellos apareció entre las páginas de *Nueva Dimensión*.

De este modo, el primero de ellos, Sánchez Paredes, nacido en 1926 en Mataró, ganador del Premio Temas en 1967, sólo apareció en relación a la ciencia ficción en las antologías aquí analizadas, como la presente y la *Antología Española de Ciencia Ficción* (1972). Por tanto, en total firma cinco relatos, de los cuales cuatro aparecen en el primer tomo de esta *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana*, y de ellos, el último, “Viaje por el universo de las utopías” (Tomo I: 403-424), reapareció después en la antología de Núñez Ladevéze *Utopía y realidad: la ciencia ficción en España* (1976), de la que se hablará más adelante.

A causa de ello, este texto adquiere un interés especial, puesto que, a pesar de que carezca casi absolutamente de trama, supone un repaso expositivo, aunque no cronológico, de toda la tradición literaria utópica. De ese modo, en el universo de las utopías, el protagonista viaja de ciudad en ciudad utópica (Ecumenópolis; Ciudad de Dios; Utopía; Helíaca; Nueva Atlántida; Laputa; Erewhon...). En todas ellas sintetiza la base ideológica que sostenía cada obra concreta, para después atacarlas en los puntos de desacuerdo, y señalar al final que ninguna es de su agrado. Así concluye que “el hombre

es tan sólo una angustiosa búsqueda de algo que tal vez no existe, que se prolonga a lo largo de toda la historia” (Tomo I: 424). Por esa razón la búsqueda no concluye y ningún sistema satisface al protagonista.

Respecto a los otros tres cuentos de este libro, el primero, “El árbol mentable” (Tomo I: 375-383), constituye un precioso relato alegórico. La semilla de una idea puede modificar todo nuestro mundo, nuestro entorno. El matrimonio protagonista representa la inadaptación social, son miembros de un sistema obsoleto, mientras que los hijos han nacido adaptados al nuevo sistema. Por su parte, “Un profeta” (Tomo I: 385-391), es un relato con un viaje temporal onírico, pues un hombre prehistórico sueña que vive cuarenta años en la era atómica (nuestro presente) y al regresar a su tiempo mantiene todos los recuerdos. Sin embargo, sus congéneres deciden asesinarlo y sumirlo en el anonimato. Por ello, el narrador concluye que “tal vez haya sólo un profeta que comunica a cada época su necesario secreto y al que los hombres, para ahorrarse la gratitud y para poder atribuirse unas obras de las que todos son incapaces, asesinan simultáneamente en todas las esquinas del tiempo” (Tomo I: 391). Finalmente, “Yo fui el creador del Superhombre” (Tomo I: 393-402), presenta el testimonio a modo de autojustificación de un científico que ha creado una mutación en la humanidad y se arrepiente de su éxito, aunque no se aclara el fundamento del discurso narrativo.

Dentro de este grupo de autores que no aparecieron en *Nueva Dimensión*, el más prolífico es Jaime de la Fuente, con ocho textos en total de la docena que llegó a publicar a lo largo de estos años. Entre ellos, el único texto que aparece en otra publicación es “El paso del silencio” (Tomo II: 35-42). Al ser el cuento más conseguido de los presentes en esta antología, Jaime de la Fuente lo presentó al concurso del periódico murciano *La verdad*, por lo que se recogió después en *Narraciones españolas de ciencia ficción*

(1974), libro del que se hablará más adelante. No obstante, en “El paso del silencio”, el argumento es casi tópico. El ser humano se abandona al sueño en cámaras criogénicas, custodiadas por una máquina, el Celador Vital. Ante este abandono, termina por morir la humanidad, se diluyen los cuerpos. Aunque de trama sencilla, es un relato que destaca por la pretensión de lirismo, pues empieza con unos fragmentos muy breves, que asemejan un poema, con unos símbolos que quedan después explicados:

Por eso el silencio amorfo no era comprendido más que por los sistemas sensitivos de los hombres. Por eso soñaban que estaban despiertos. Por eso pensaban que soñaban con aquel agobio del silencio verde, compacto, húmedo y tibio. Por eso el Celador Vital, sin programa para detectar la caída del silencio sin forma, no dio importancia al sueño colectivo de los hombres (Tomo II: 39).

Sin embargo, en el resto de relatos decae la calidad literaria, y en muchos incurre el autor en un machismo rancio, como la visión del robot-hembra en “Amor imposible” (Tomo II: 53-65), o en tópicos sobre el género, como en “¿Dónde están los extraterrestres?” (Tomo II: 73-80), sobre un personaje obsesionado con la ufología, o en “El parto” (Tomo II: 81-87), sobre el tema del mutante, o en “Primer jefe” (Tomo II: 89-93), sobre la intervención extraterrestre en la evolución humana.

Cierta anomalía en este análisis presenta Rafael Castleman, otro autor cuya reducida obra cuentística de ciencia ficción se desarrolló en estos años en las antologías aquí analizadas. En esta ocasión incluye tres textos: “Esporios” (Tomo II: 97-118), “Neocatarsis” (Tomo II: 119-133) y “Ubicuidad, emancipación” (Tomo II: 135-152). Desde el punto de vista fictocientífico, los tres textos se centran en el *novum* de la

innovación y sus consecuencias. Sin embargo, en este trío de relatos se incide mucho en la explicación del funcionamiento de los inventos, con la pretensión de cumplir con la dimensión cognitiva del género, aunque el uso de términos científicos plantea un uso absolutamente fantástico y disparatado, por lo que la explicación resulta en exceso inverosímil.

Llama la atención en este escritor el estilo anquilosado, arcaizante, excesivamente culto y artificioso del que se vale. Los parlamentos son demasiado técnicos y oscuros, el registro es desmesuradamente elevado para una conversación natural, incluso en la mención de datos concretos. Esto hace que la manera de expresarse de los personajes sea demasiado elaborada, poco natural y forzada: “me ha hecho burla y ha evitado que le hinchase los morros cimbreándose como un peso mosca” (Tomo II: 142). En ese sentido, hay una pobreza de registros, pues los personajes hablan igual que el narrador, con expresiones muy elaboradas e impropias del lenguaje oral. El texto es de léxico rico, pero de ritmo lento, revelando en todo momento el artificio literario.

Más breve fue todavía el paso de Carlos Murciano por la ciencia ficción, que sólo participó en esta antología y en la ya comentada *Antología Española de Ciencia Ficción* (1972), por lo que en total sólo se contabilizan de él cuatro relatos. Este escritor desarrolló, especialmente a finales del franquismo, una amplia obra narrativa y lírica que le llevó a ser considerado uno de los más apreciados valores de la literatura española del momento. Respecto a los tres relatos que firma en la presente antología, “El juicio” (Tomo II: 231-236), “La mariposa” (Tomo II: 237-242) y “Zora” (Tomo II: 243-250), el segundo es un texto fantástico, mientras que los otros dos no plantean elementos fictocientíficos muy determinantes. Así, en el caso de “El juicio”, un supuesto litigio por cuestiones raciales en una sociedad gobernada por los negros, trasciende un paso más

cuando en el párrafo final se indica que realmente son arañas, rompiendo el horizonte de expectativas del lector. Por su parte, en “Zora” se describe la impotencia de un astronauta naufragado en un planeta desconocido y sentenciado a muerte ante la imposibilidad de un rescate.

Finalmente, Juan Extremadura, en su breve paso por la ciencia ficción contabilizó cinco textos entre 1968 y 1972, de los cuales los dos primeros aparecieron en el *fanzine Cuenta atrás*. Justamente uno de ellos, “El sentido del deber” (Tomo II: 237-249), reaparece en la presente antología, junto con otro inédito, el último que firmaría, “¿Hay humanos en Venus?” (Tomo II: 329-336). Ambos parten de la temática del primer contacto y terminan de forma nefasta. En el caso del último relato, la respuesta violenta de los nativos venusinos a los terrícolas provoca una réplica aún más violenta que lleva al exterminio de los salvajes. En el caso de “El sentido del deber”, la imposibilidad de comunicación y el miedo hacen que alienígena y guardia civil se disparen mutuamente, y perezcan como consecuencia de las heridas.

En cierto modo, aunque ausente en *Nueva Dimensión*, pero de presencia reiterativa en las antologías, Enrique Jarnés Bergua debería excluirse de este grupo porque su vinculación con la ciencia ficción resultó más duradera e intensa que la de los escritores citados. En esta ocasión, el premio de cuentos Hucha de plata y creador de *Diego Valor* firma tres relatos. Sin embargo, el primero de ellos, “La hora de vivir” (Tomo I: 187-204), es más bien un cuento fantástico, donde sueño y vigilia se confunden, siendo dos planos paralelos que al final terminan por superponerse. En el segundo caso, “Motivo psicológico” (Tomo I: 205-213), sí hablamos de un relato de ciencia ficción donde se presenta un futuro que inicialmente parece utópico, pero que después se revela como un porvenir sumamente racista donde la humanidad se ha dividido en castas, algunas tan

inferiores que sus individuos son tratados igual que los perros.

Sin duda, entre los tres relatos, sobresale “Transfusión” (Tomo I: 215-224) principalmente por su temática. Este relato, que perfectamente se podría analizar desde la óptica de la teoría *queer*, plantea el problema de las mentes en cuerpos equivocados, es decir, tenemos un personaje, Lía, que es una mujer que se siente hombre. Ante su incomodidad e inadaptación social, acude a un psicólogo sin escrúpulos que ha ideado un método de transfusión mental. Tras la operación donde ella es, como el otro paciente, donante y receptora a la vez, ella ya se siente mujer, y el otro paciente un hombre en cuerpo de hombre. En ese sentido, la solución propuesta es completamente conservadora, pues se elimina la anormalidad en ambos pacientes, y un problema de identidades sexuales queda sometido a la óptica clásica de la sexualidad humana.

Otro caso próximo es el de Guillermo Solana, en aquellos años redactor-jefe de *La Gaceta Ilustrada*, de quien se publicaron en esta antología dos cuentos, “Aterrizar a diez mil metros” (Tomo II: 191-202) y “Una negra pelota de tenis” (Tomo II: 203-216). El primero de ellos tiende más a lo fantástico que la ciencia ficción, pues el hecho insólito, un secuestro de un avión en vuelo, queda relegado al ámbito de lo sobrenatural por el juego de giros finales donde se niega incluso la identidad del protagonista. De este modo, se pierde la certeza en los pasajes de este relato; se pierde el horizonte de la verdad en toda la historia y será el lector quien deba conferir sentido a la trama, bien en una dimensión fantástica, bien en una más realista.

En el caso de “Una negra pelota de tenis”, este cuento se debería entender como un relato fantástico, pues no hay explicación sobre el fenómeno sobrenatural, que aparece nada más comenzar el relato. El protagonista, al despertar en el motel, descubre que una pelota negra de tenis rodea su habitación y la de una mujer, Constance, que le acompañará

en la exploración del misterioso fenómeno que les aísla del mundo. Probablemente, lo que destaque más en este escritor es la ambientación estadounidense más detalla que presenta en sus relatos, debido a que residió en dicho país un tiempo.

Tras Solana, otro autor presente en esta antología y aficionado a la ciencia ficción es el humorista José García Martínez-Calín, que, con el seudónimo de PGarcía, será quien más cuentos firme en la presente antología, diez en total. No obstante, hay que puntualizar que todos los textos suyos aquí incluidos son sumamente breves, tanto que algunos constituyen propiamente microrrelatos. La tónica general en todos ellos es el humor. Por tanto, ya sea reflexionando desde la ciencia ficción como género literario en “Nuevos robots” (Tomo II: 283-286), u homenajeando a algún autor concreto, como Theodor Sturgeon en “En el parque” (Tomo II: 287-289), o a partir de tópicos del género, como la máquina del tiempo en “Huida” (Tomo II: 309-312) o la invasión extraterrestre en “Los voluntarios” (Tomo II: 319-321), la finalidad de todos estos cuentos es cómica. Como consecuencia, todos los elementos en ellos se dirigen hacia la desvirtuación cómica, pero no presentan el tratamiento reflexivo que viene a caracterizar a la ciencia ficción.

Finalmente quedaría un extenso grupo de autores que se caracteriza por firmar un único relato cada uno dentro de la antología. Quizás dos casos insólitos en toda esta compilación sean los de José Luis Garci y Juan José Plans. De ambos se incluye un solo relato, “Mnemon” (Tomo II: 11-33) y “Póster made in Dante” (Tomo II: 219-227), respectivamente, dos cuentos reeditados luego en la antología de Núñez Ladevéze *Utopía y realidad: la ciencia ficción en España* (1976), como lo más representativo de estos escritores, que poseían una obra más extensa en la ciencia ficción. Sin embargo, ambos textos no representan lo más granado de ambos autores, pues en el caso de Plans, ni

siquiera es un relato de ciencia ficción, sino un experimento literario casi surrealista, y en el caso de Garci, más bien se trata de un homenaje al escritor estadounidense Ray Bradbury, y en especial a su novela infantil directamente aludida *Encender la noche* (*Switch the Night*, 1955).

Al margen de la particularidad de Garci y Plans, en el grupo de autores nóveles que sólo firman cada uno un original están Luis González Santos, Jaime Sanders, Fernando L. Serrano, José Luis Martín Sánchez y José Luis Checa. Entre ellos la irregularidad es suma, pues se pueden encontrar relatos llenos de errores de estilo (problemas de cohesión, de puntuación, léxico pobre, con abundancia de palabras comodín, alguna oración agramatical...), como “La fábula del dinero” (Tomo II: 353-394), de Checa, otros llenos de tópicos, como “Luciérnagas en la noche” (Tomo II: 175-188), de Jaime Sanders -seudónimo del compilador José Antonio Salcedo-, y otros textos más conseguidos para tratarse de escritores primerizos, como “Como en el siglo I” (Tomo II: 155-172), de Luis González Santos. Este último es un interesante cuento distópico donde los protagonistas se liberan de la alienación sufrida retornando al modo de vida de los antiguos, rechazando todas las comodidades y tecnología de la civilización.

Por otro lado, alguno de ellos ya estuvo también presente en la compilación de Raúl Torres, *Antología española de ciencia ficción* (1972), como José Luis Martín Sánchez, que en esta ocasión firma “Aleutar: el último romántico” (Tomo II: 265-280). Se trata de un clásico relato distópico, donde se juzga y castiga a un hombre por pensar diferente y no acatar una norma indispensable de esa sociedad: contraer matrimonio antes de los treinta años. El mismo caso de Martín Sánchez se puede aplicar para Fernando L. Serrano, que, además del cuento suyo incluido en la antología de Torres, contó en su haber con el relato aparecido en la presente antología, “Una leve corriente de aire” (Tomo



II: 253-261). Se trata de un cuento donde toda la divagación fantástica incluida al final parece aplicarse simplemente a la imaginación de un personaje, por lo que no se puede comprender ni dentro de la ciencia ficción, ni de lo fantástico.

Como se ha podido observar, junto con la antología de cuya compilación se encargó Raúl Torres, la de José Antonio Salcedo, *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana*, es la más completa de todas las antologías de este periodo. En ambos casos se pretendió realizar un corte sincrónico que mostrara el estado de la ciencia ficción española del momento, dando cabida a la gran cantidad de autores que visitaban el género en la época. Por tanto, en ambos hablamos de una pretensión de totalidad, labor meritoria para la larga nómina de escritores, muchos de reducida y escasa obra, con la que contaba la ciencia ficción española en los años setenta.

Aun así, hay que indicar que la cantidad de autores desciende ligeramente, veintidós en la de Salcedo frente a los treinta y cuatro de la de Torres, por lo que, como se ha indicado, se aprecia la falta de algunos nombres destacados como Luis Vigil o Carlo Frabetti, y de escritores del *mainstream* que solían ser habituales en este tipo de antologías, como Tomás Salvador. Sin embargo, esta carencia se suple con otros aspectos. En primer lugar, en la *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana* la cantidad de textos reeditados desciende considerablemente, y en segundo lugar, de cada autor aparecen, generalmente, más textos de los que pudo Torres incluir para su antología, lo que permite trazar una visión más global sobre la labor cuentística de cada uno.

Se produce, por otra parte, un elemento que confiere mayor estatus a la antología de Salcedo, y es la presencia de Martínez Montalbán en el prólogo. Este crítico, además explica los criterios de selección aplicados para compilar la antología, aspecto que no quedaba claro en el prólogo de Torres, realiza una presentación más concienzuda y

precisa que la de Torres sobre la naturaleza de la ciencia ficción, e incluso se aventura a definirla. Por otra parte, la edición está más lograda en la *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana*, donde descienden considerablemente los errores ortotipográficos como los señalados en la *Antología Española de Ciencia Ficción*, de Torres.

Por estas razones, la *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana* se puede considerar la mejor y más completa antología de la época, además de la más extensa. En su momento alcanzó elevada difusión y prestigio entre los aficionados, lo que explica que Luis Núñez Ladevéze se fijara en ella para la configuración de la antología sobre la ciencia ficción española que este profesor universitario confeccionó tres años después con el título *Utopía y realidad: la ciencia ficción en España* (1976), de la que se hablará más adelante.

#### 5.1.7. *Narraciones españolas de ciencia ficción* (1974).

La presente recopilación contiene varias particularidades que la diferencian del resto de las compilaciones. Como ya se ha indicado, este libro se publicó como resultado de un certamen literario organizado por el periódico murciano *La verdad*. Optaron a dicho premio cerca de trescientos originales, y, de ellos, en *La verdad* se publicaron el ganador, el finalista y otros treinta y cinco cuentos, aquellos considerados de mayor calidad. Todos ellos son de una extensión similar, entre las cuatro y las siete páginas. Según se indica en el prólogo del ejemplar, el jurado estuvo compuesto por Federico Gallo, Luis Miravittles, Tomás Salvador, Gonzalo Fortea, Vintila Hería, Manuel Carles y Antonio Crespo. El

ganador fue “La ameba”, de Juan Soto Gutiérrez, y el finalista “Marque R para reír”, de Ramiro Gómez-Kemp. Por ello, *Narraciones españolas de ciencia ficción* es producto del acuerdo entre la editorial Marte y el periódico murciano por publicar en formato libro todos los cuentos previamente reproducidos en la prensa.

Curiosamente, desde el comienzo de dicho prólogo, se presenta este concurso como un hito de la ciencia ficción en España, puesto que defendieron que habían organizado el primer certamen literario de cuentos sobre el género en España. Es verdad que hasta el momento se habían dado algunos premios en el mundillo de la ciencia ficción española, como los que organizó *Nueva Dimensión* durante el primer año de existencia, pero que se dedicaron a material ya publicado. También hay que reconocer que durante la III Hispacon, la de 1971, se intentaron organizar unos premios nacionales de ciencia ficción, pero la idea finalmente no llegó a buen puerto. Por ello, *La verdad* sí pudo, con razón, otorgarse el mérito de ser el primer concurso exclusivamente de relatos de ciencia ficción organizado en España.

Ahora bien, el libro no se constituyó en un hito, como se afirma en el prólogo. Ello se debió a diferentes razones. En primer lugar, el concurso se organizó desde una localidad de provincias al margen del ya formado *fandom* nacional y sin contar con la colaboración y apoyo de las editoriales importantes del género del momento, como Acervo o Bruguera. Además, pasó incluso desapercibida para la propia *Nueva Dimensión*. Ello se aprecia en la completa ausencia entre los autores seleccionados de cualquier nombre conocido dentro de las publicaciones del momento de ciencia ficción española, a excepción de Raúl Torres, artífice de la *Antología Española de Ciencia Ficción* de 1972, Jaime de la Fuente, un escritor que había sido incluido en las antologías de 1972 antes comentadas -la de Carlos Buiza, la de Raúl Torres y la de Castellote editor-, o José

Hernández Polo, quien había publicado cuatro cuentos en el volumen XVII de *Antología de novelas de anticipación* de Acervo, obra ya analizada con anterioridad. Además, la escasa repercusión del concurso también se aprecia en el dominio de participantes murcianos que se encuentra entre los cuentos incluidos en *Narraciones españolas de ciencia ficción*.

En segundo lugar, el concurso no presentó continuidad, por lo que constituyó otro intento frustrado de profesionalización de los escritores del género, pues la mayoría de los participantes ya no tuvo otra oportunidad de cultivar la ciencia ficción en sus creaciones por no existir más concursos literarios sobre el género. El resultado es, desde este punto de vista, el mismo que consiguió el concurso de relatos organizado en 1976 desde *Nueva Dimensión*. Por ello, se perdió así otra oportunidad para crear una situación que propiciase la aparición de una serie de autores que acudiese al género en sus escritos, algo que no sucedería hasta los años noventa, amen de la situación de competencia que favoreciese el incremento de la calidad de los escritos.

En tercer lugar, tampoco favoreció la consecución de dichas pretensiones la mala calidad en la edición del volumen, que incurre en errores flagrantes que llevan a llamar a la ciencia ficción “Ciencia-fiction” (p. 7) y erratas dentro de los textos que modifican incluso significados, como alienante por “alineante” (p. 134). A ello hay que añadir los numerosos desordenes entre las líneas textuales, que restan legibilidad a los relatos. Desde luego, da la sensación de que la editorial lo hizo por compromiso adquirido, empleando escaso tiempo en la revisión del texto, por lo que aparecen numerosas faltas de ortografía provocadas por oscilaciones gráficas como las indicadas. No obstante, no todos los errores son achacables a la edición, sino que en otros casos pueden ser fruto del propio escritor: “Todo ello no fueron más que paso” (p. 53); “desaparecieron, lo que es

más terrible todavía, el globo...” (p. 219).

Hablamos, por tanto, de participantes inexpertos, de los que declaran en el texto de presentación que éste es el primer certamen al que se presentan, a veces debido a la juventud de algunos de ellos, que incluso son estudiantes de bachillerato, como Mariano Fajardo, Ana María Botella o José Castelló Amorós. También se aprecia una enorme cantidad de concursantes que no cuentan ni con obras publicadas ni con premios en su currículo, como Vicente Canelles, Emilio Gutiérrez Caba o Dorih M. Bergmann. Excepciones a este aspecto son el propio finalista, Ramiro Gómez Kemp, o Salvador García Jiménez. En otros casos, los concurrentes al certamen tienen dilatados currículos, pero no como escritores. Este detalle sucede, por ejemplo, con Antonio Martínez Cerezo, crítico de arte, o Doroteo Benavente Fernández, pedagogo. Probablemente la anécdota en este aspecto sea la presencia de un relato anónimo, “Love story 3001” (pp. 91-97), porque no aparece el nombre del autor a pesar de que se dan datos sobre él, como su profesión: comandante de la armada. Sólo se pueden especular con las causas de este hecho, como que se extraviase la plica o que el concursase, a causa de su ocupación laboral, prefiriese mantener oculta su identidad.

En cuarto lugar, se percibe, por las temáticas tratadas, un conocimiento superficial de la ciencia ficción en muchos de los escritores, muy probablemente porque hubieran leído pocas obras sobre el género, o porque sus lecturas hubieran sido, principalmente, de textos de la Edad Dorada. Los temas tratados en gran parte constituían ya en el momento tópicos manidos dentro de la ciencia ficción. En este punto, uno de los temas habitualmente tratado en esta antología es el *novum* de la invención y sus consecuencias, que se haya, por ejemplo, en “El abuelo” (pp. 39-43), de Carlos Alcober Mateo. Aquí, un método de rejuvenecimiento devuelve el poder social a unos octogenarios con cuerpos de

veinteañeros, lo que provoca un desequilibrio social y laboral.

Dentro de esta categoría el relato más conseguido es “Trampa a la inmortalidad” (pp. 223-227), de Abdon Bas Bernabeu. Aquí se vuelve a describir un futuro donde el hombre ha alcanzado la inmortalidad, pero lo interesante es la manera mediante la cual se especula con las consecuencias de ese logro. En todo el primer fragmento, la voz narradora homodiegética intradiegética no sólo explica todos los antecedentes de la situación inicial, sino también lo que ha provocado la inmortalidad: primero una revolución en contra de los mortales, luego una población perennemente estancada en los 35 años, y finalmente un férreo control sobre la natalidad (tres niños en cada planeta humano colonizado cada 5 años, todo un lustro). Lo que obsesiona al personaje es hallar una forma de morir y burlarse así del control oficial, que asegura que nadie puede perecer. Al final la encuentra al exponerse al sol para que su cuerpo se deshidrate completamente y muera, aunque luego el acto es silenciado por las autoridades.

Otro caso a citar en esta categoría de la invención y las consecuencias es “Veintidós años, ocho horas, tres minutos” (pp. 99-105), de Jacinto Alcañiz Baeza. Aquí se analizan las consecuencias de la máquina del científico Aldo Jasper, la cual predice con total exactitud la fecha de la muerte. De esta forma, el destino queda prefijado, el hombre ya conoce su final. Deja de haber misterios en la vida, y todos se hunden en la pesadumbre, el desánimo y la falta de civismo. Aun así, el texto realmente plantea un castigo al científico por osar adueñarse de una categoría divina, lo que conlleva el castigo a la soberbia humana por adueñarse de un conocimiento prohibido: “Sabía que no moriría inútilmente. Había intentado quitarle las veces a Dios... Y había perdido, purgando en vida su soberbia, durante veintidós largos años, ocho horas y tres minutos” (p. 105). El final no podía ser otro, Aldo Jasper muere como había predicho su máquina, es decir, es

asesinado por la muchedumbre furibunda que ataca las instalaciones para destruir el invento.

Por esa razón, en relación al argumento del anterior cuento, otra perspectiva desde la que se trata el género en numerosas ocasiones a lo largo de los cuentos de esta antología es el religioso. Probablemente en este sentido el ejemplo más claro sea “Dijo Dios: 'Hagamos al hombre a imagen nuestra...’” (p. 185-189), de Manuel Fajardo. Aquí, en el descanso de su trabajo, el técnico 431 de la planta B37 se dedica a visionar documentos históricos, lo que le genera numerosas preguntas sobre conceptos inexistentes en su sociedad excesivamente mecanizada, como hombre y mujer, sexo o religión. Por ello, el cuento se vuelve apologético al defender el valor de la religión frente al progreso científico que tiende a automatizar al ser humano, mensaje que deja bien claro la voz narradora: “La técnica ha sucumbido a la llamada de Dios. Su mano se ha apartado de aquel orden universal tan perfectamente apoyado por científicos de todas las épocas y lugares” (p. 188). Desde luego, como se ha visto con los cuentos de Quintana del volumen XVII de *Antología de novelas de anticipación*, la disyuntiva entre ciencia y religión aparece en varios de los escritores españoles de ciencia ficción del momento.

Dentro de esta temática religiosa, también es posible hallar ficciones basadas en la reestructuración de mitos religiosos, como sucede en “Aún sigue lloviendo...” (pp. 203-208), de Consuelo J. De Cisneros, que toma la historia del diluvio universal para justificar una división de la humanidad, entre los descendientes de Noe y los supervivientes de los castigados que sobrevivieron viviendo en el interior de la Tierra, por lo que han degenerado físicamente.

Por otro lado, también aparecen en esta antología otros temas clásicos de la ciencia ficción, como el del primer contacto, que se halla en “Quizás mañana” (pp. 85-89), de

Antonio Alcaraz. En este caso, el avistamiento de un OVNI otorga al ser humano la certeza de que no está solo en el universo, lo que provoca una sensación de bienestar en todos los individuos que les lleva a un comportamiento benévolo. Otro caso compuesto con numerosos tópicos de la ciencia ficción, ya presentes en escritores del siglo XIX como Edward Bellamy, es “Medio siglo después” (pp. 25-32), de Doroteo Benavente Fernández. Se trata del recurso del hombre criogenizado que despierta en el futuro, en este caso el tiempo indicado por el título. El mundo que descubre es una utopía donde el progreso ha traído el ansiado bienestar a todos los hombres. Sin embargo, él no se acaba adaptando, pues está anquilosado, es un representante de un mundo perdido, y encuentra una salida en el suicidio.

Llama la atención que muchos de los escritores, a la hora de representar el porvenir, reiteran las mismas preocupaciones: hegemonía del progreso científico, la humanidad gobernada por máquinas, eugenesia o sustitución de los nombres por códigos. Muchos de estos elementos se conjugan en el cuento de José J. Sánchez Martínez “Historia de Xelik: el ciudadano HY-3O47P5” (pp. 233-238). No obstante, la amalgama de tantos elementos dentro de los cuentos, la incidencia en describir los mundos futuros y el uso de herramientas ya manidas dentro de la ciencia ficción, como la máquina del tiempo, demuestran el conocimiento superficial que la mayoría de los participantes tenían sobre la ciencia ficción.

En este sentido, el relato ganador ni siquiera se puede englobar dentro del género, tal y como se ha definido en esta investigación. En verdad, “La ameba”, de Juan Soto Gutiérrez, se debe encuadrar dentro de lo fantástico, y constituye así otro ejemplo de la confusión habitual de la época sobre los aquí denominados géneros proyectivos. En este cuento, al protagonista le aparece una mancha entre dos baldosas del pasillo de su casa,



una mancha que no consigue limpiar. La mancha le obsesiona cada vez más, y crece junto a su obsesión, le va encerrando en la casa, y luego en la habitación, hasta que al final está preso en la cama esperando que la mancha lo engulla a él también. El origen de la mancha no queda explicado, ni tampoco la obsesión que le provoca al protagonista. Además, “La ameba” no es el único texto que presente esta equivocación entre géneros, pues tampoco se puede etiquetar dentro de la ciencia ficción el relato “Metamorfosis” (pp. 79-84), de Fernando Jover.

No ocurre esta cualidad con el cuento finalista, “Marque R para reír”, de Ramiro Gómez-Kemp. En este caso, en una sociedad futurista donde el equilibrio mental es la clave del sostenimiento social, a un sujeto se le diagnostica depresión en un examen psicológico. Como consecuencia, se le somete a una risoterapia que provoca un exceso de humor en su estado mental, que después quieren contrarrestar con documentales depresivos y la recuperación de recuerdos dolorosos. Estas dos curas dejan al sujeto inestable y sometido a constantes exámenes, con pequeñas dosis compensatorias. Pero cuando al sujeto le sale exceso de buen humor, y debe pulsar la LL para Llorar, sólo pulsa la R para reír, hasta que provoca el colapso de la máquina diagnosticadora y de él mismo.

Entonces aparece un breve fragmento final donde se produce un cambio en la voz narradora, que pasa de ser heterodiegética extradiegética a homodiegética intradiegética, la voz del protagonista. Este fragmento refleja el despertar del personaje: “Yo nací... bueno, cuando el hombre había muerto delante del televisor” (p. 78). Da la sensación de que cuando el personaje se colapsa con la risa, se despierta en él una nueva forma de ser, de pensar, donde ignora el sistema social represivo, donde afloran sus sentimientos. Deja el reloj en la mesilla de noche, es decir, abandona la sensación de estar controlado por el tiempo. Es un final donde el individuo se ha liberado.

A pesar de que ambos fueron los relatos premiados, entre el resto de escritos incluidos en esta antología, destaca especialmente “Ahora, ya en casa” (pp. 161-164), de José Ángel García. En realidad, su trama es sencilla, puesto que se describe un mundo donde una plaga mundial hace que a la gente le salgan manchas verdes en la piel y que cualquier ciudadano infectado deba ser denunciado. El protagonista descubre las manchas en un vecino de buen corazón. Le remuerde la conciencia porque debe denunciarle y finalmente lo hace, cumple su deber social. En el último párrafo, descubre en su cuerpo, ante el espejo, manchas verdes incipientes. Sin embargo, lo interesante en el cuento es la forma: cada párrafo comienza con las palabras del título, otorgando unidad y progreso al discurso; los párrafos son extensos, constituidos mediante una enumeración de oraciones, carentes de puntos, lo que agiliza el ritmo de lectura; mezcla descripciones y diálogo en el discurso; la voz narradora, heterodiegética intradiegética, con focalización interna en el protagonista, lo domina todo.

Ahora, ya en casa, todas las dudas, las vacilaciones, ¿qué te ocurre?, pareces ido, la repugnancia a llegar hasta el final, la delación, las noches de insomnio, su mujer preocupada, estás demacrado, ¿te duele algo?, su obligación, un irrefrenable sentimiento de repulsa ante su marcado deber, vueltas y vueltas en la cama, pesadillas... (p. 163)

En este aspecto, estilísticamente, dada la gran variedad de autores, edades y experiencias de los participantes en el concurso, se presenta una heterogeneidad amplia difícil de encuadrar. Por ello, narrativamente los relatos son muy diferentes, aunque la característica más dominante reside en la inexperiencia apreciable en muchos de los concursantes, en cuya escritura se observan repeticiones innecesarias y cacofonías propias

de la falta de destreza en la escritura, así como el uso de imágenes manidas, un lenguaje sumamente denotativo y un orden discursivo lineal, coincidente con el orden cronológico de la historia.

En algunas ocasiones el estilo se vuelve muy esquemático, con oraciones muy breves, donde algunas sólo son enunciados sin verbo, encadenadas sin nexos discursivos. El lenguaje es plano, casi telegráfico, con escasas imágenes y recursos literarios. Ejemplos de este modelo de escritura son “La píldora rosa” (pp. 9-14), de Salvador García Jiménez, “¡Llora, poeta de hierro, llora!” (pp. 21-24), de José Castelló Amorós, o “El león” (pp. 229-232), de Fernando Acuña. Serán pocos los autores que intenten dotar de elementos líricos a la narración, y en esos casos, las imágenes no acaban de ser muy logradas, ni innovadoras, ni personales, como se observa en “La página del sabio Tching-Te-Sicou” (pp. 45-49), de Vicente Pascual González:

El arte de la descomposición está naciendo. Los colores se agrupan en constelaciones y los sonidos, libres ya para el ronquido de los mares, acechan las angosturas y los desfiladeros, suaves de talco, diapasón de otras veces. La nieve se derrite, no ha llegado su hora aunque quiere existir como toda la naturaleza (pp. 46-47).

En este sentido, una excepción, por el interesante juego narrativo que plantea, es “Un mundo feliz” (pp. 195-201), de Ana María Botella, porque está constituido en forma de carta. Dicha epístola contiene la confesión de un secreto del emisor a un narratario no especificado, supuesto lector de la carta, al que se dirige en diferentes ocasiones: “Por eso ahora puedo contarte todas estas cosas” (p. 200). El discurso, en ese sentido, se vuelve

excesivamente expositivo, y tiende a la ininteligibilidad del contenido, que se oscurece.

No obstante, respecto a su interpretación, no queda claro si se podría incluir dentro de la ciencia ficción o no. Por un lado, se puede entender que se trata de la revelación de un hombre alienado en una sociedad futura del cual ha despertado su propia conciencia a través de conceptos como la Alegría, buscando o transmitiendo una Verdad vital. Por otra parte, también cabe interpretarlo como el desvarío de un loco, pues en la aclaración final se indica que el individuo que escribió la carta fue trasladado a un Hospital Provincial donde se le devolvió la normalidad y la felicidad. Visto en esta segunda vertiente, ni siquiera se incluiría dentro de los géneros proyectivos.

Por tanto, la antología *Narraciones españolas de ciencia ficción* constituye el resultado final de un concurso cuyas intenciones no se alcanzaron, como ya se ha indicado, por la falta de continuidad, por la escasa difusión que de él se realizó, por el reducido impacto que tuvo incluso dentro del *fandom* nacional del momento, y porque la mayoría de los concursantes publicados son o muy jóvenes, o demasiado inexpertos. De este modo, entre los participantes se aprecia un conocimiento superficial de la ciencia ficción, donde muchos declaran que el texto presentado era el primero que escribían en esta materia. Por esos motivos, esta obra se ha ido olvidando dentro de la historia fictocientífica española, reducida a otro intento fallido del momento por potenciar un género exitoso en el mercado anglosajón, pero aún minoritario en España.

5.1.8. *Utopía y realidad: la ciencia ficción en España*, de Luis Núñez Ladevéze (1976).

En este caso, la antología preparada por Núñez Ladevéze destaca más bien por pretender aclarar la naturaleza de la ciencia ficción a través de tres pilares, que conforman las tres partes de este libro: un estudio introductorio, una encuesta a los participantes de la antología y una selección representativa de relatos. Desde la óptica actual, lo que más asombra es que un reputado crítico como Núñez Ladevéze, profesor universitario que se convertiría en catedrático al año siguiente y que dirigiría luego la tesis de Saiz Cidoncha *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España* (1988), se lanzase a la defensa de la ciencia ficción desde una postura académica con la seriedad y el respaldo de su estudio inicial.

Según las tres partes indicadas, primero se encuentra el estudio introductorio de Núñez Ladevéze, el cual años después pasó desapercibido a Julián Díez en su artículo “Ensayos introductorios a la CF en castellano” (1997). A pesar de la pretensión academicista del análisis, el estilo resulta sumamente oscuro e ininteligible, lleno de circunloquios, redundancias e incluso contradicciones, lo que no favorece la comunicación de un mensaje sobre la naturaleza de la ciencia ficción. En este sentido, en gran parte del estudio Núñez Ladevéze se dedica a desvariar sobre la relación del género con la utopía como precedente literario, y después, a dilucidar las claves de la utopía desde una postura más filosófica que literaria. Además, en ninguna de las citas informas de cuál es la fuente bibliográfica, y en muchos casos esas citas remiten al escaso material que sobre este asunto tenía en España a mano este profesor universitario. En este punto, se entiende un desconocimiento del mundo académico anglosajón, que en esos

años estaba revolucionando la visión crítica que se tenía de la ciencia ficción. Por otra parte, extrañamente, Núñez Ladevéze cita a algunos críticos rumanos, lo que refleja que ante el desconocimiento del mundo académico anglosajón, sí pudiera mantener algún nexo con la escuela soviética.

En segundo lugar está la encuesta a los autores seleccionados, a los que Ladevéze plantea tres preguntas, diferentes en cada caso y preparadas atendiendo a la peculiar experiencia narrativa o crítica de cada autor. A través de los interrogantes se dibujan muchas de las preocupaciones del momento en torno a la ciencia ficción: la escasa consideración crítica del género, el desconocimiento que se tenía de ella, la situación de la ciencia ficción en España, los problemas de su definición, etc. En ellas se percibe un conocimiento más hondo del género entre los autores más vinculados a ella, como Frabetti, Vigil o Santos, y un conocimiento más superficial en otros como García-Viñó, que después no fue incluido en la sección de relatos, y otros que resultan excesivamente obtusos como Julio Coll. En este sentido, sí habría que destacar la visión de Rafael Llopis a la hora de diferenciar la ciencia ficción y lo fantástico, especialmente porque permite entender la visión general que se tenía en el momento sobre los denominados géneros proyectivos.

En tercer lugar aparece la selección de relatos. Aunque Núñez Ladevéze declaraba en la introducción su pretensión de que esta antología hubiera estado conformada por textos originales, no consigue su objetivo, y en la mitad de los casos tiene que seleccionar textos aparecidos previamente en otras publicaciones. Este hecho sucede con Carlo Frabetti, José Luis Garci, Rafael Llopis, Juan José Plans y Pedro Sánchez Paredes. En la mayoría de estos casos, los textos seleccionados provenían de la *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana* (1973), pues las excepciones son el cuento de Frabetti,

tomado de la *Antología social de ciencia-ficción* (1972), y el de Llopis, aparecido primero en el *fanzine Sol III* y después en la selección de *fanzines* que realizó Rosal del Castillo para el número 59 de *Nueva Dimensión*.

Por tanto, los textos escritos originariamente para esta antología fueron los de Alfonso Álvarez Villar, Julio Coll, Domingo Santos, Raúl Torres, Luis Vigil y el propio Luis Núñez Ladevéze. A modo de excepción, puesto que están realizados exclusivamente para este libro, los textos de E. Cardenal (pp. 193-195) realmente son cuatro composiciones líricas (dos salmos, un aleluya y un apocalipsis) que constituyen cantos a la creación, a la dimensión mística del cosmos, a la evolución y, finalmente, a la destrucción humana a causa de un holocausto nuclear. Destaca en ellos la imitación del lenguaje religioso, aunque las imágenes no siempre resultan muy acertadas, o se abuse de la comparativa, o aparezcan erratas como “regastes” (v. 6) y “escribistes” (v. 7).

En el resto de los casos sí se trata de cuentos, muchos de ellos de escasa extensión, aunque de resultados desiguales. Por ejemplo, en breve espacio, el texto de Santos, “Los seres alados” (pp. 245-247) consigue desarrollar una historia fictocientífica con un giro final. Una invasión de extraterrestres benévolos que traen una sensación de plenitud para los humanos provoca que éstos, inmersos en el éxtasis de la felicidad, empiecen a languidecer hasta que perecen. Entonces se revela que en realidad los seres alados son antropófagos, puesto que se alimentan de las almas de los hombres como los insectos que sorben néctar. Tras su exterminio, retoman su vuelo cósmico, y dejan atrás un planeta muerto.

Menos logrado está, por contra, el relato de Vigil, “Misión de combate” (pp. 252-254), pues narra una escena bélica donde una patrulla es emboscada y aniquilada por el enemigo en una guerra civil estadounidense entre los militares y los movimientos

contraculturales unificados, detalle que extrapola el lector de la descripción final del enemigo: negros y hippies en Harlem. Sin embargo, el problema está en que el efecto de la acción está poco conseguido, y no se ha depurado el texto. Algo similar acaece con “La mariposa de Marte” (pp. 248-251), de Raúl Torres, pues aparece un sentido humorístico en el absurdo método con el que el insignificante humano mata a los alienígenas que habían acudido a la Tierra para exterminar a la humanidad por considerarla bárbara y primitiva. El humor resta seriedad a este cuento de un primer contacto, tema de por sí tópico en el género.

Por su parte, otros relatos ni siquiera se pueden considerar de ciencia ficción. Ello sucede con “El hombre que vino el doce de mayo” (pp. 255-258), un relato de Núñez Ladevéze que él mismo incluyó al final a modo de paragoge, especialmente porque rompe el orden alfabético en que aparecían los autores. Este texto realmente es un cuento fantástico donde el protagonista desconoce que ha muerto hasta que llega a su casa y encuentra a sus familiares reunidos en su propio velatorio. Tampoco tiene relación con la ciencia ficción, y resulta de dudosa inclusión dentro de lo fantástico, el texto de Álvarez Villar, “La santa nieve” (pp. 187-192), pues aquí el supuesto acontecimiento sobrenatural es una misteriosa nevada con algunas cualidades especiales. Este relato destaca por la naturaleza coral, al reflejar las impresiones de ciertos individuos representativos ante el fenómeno meteorológico, y por el estilo, que muestra una maduración en el autor, pues se busca una pretensión de crea belleza al describir la nevada.

Por estos motivos, el texto más destacado es “Entrevista televisada” (pp. 196-206), de Julio Coll, un autor que sólo cuenta con esta colaboración y un libro de relatos, *Las columnas de Cyborg* (1972). En su cuento hay una estructura dialogada donde la voz narradora heterodiegética extradiegética se mantiene en un segundo plano, aunque con



una focalización externa y sin ofrecer ninguna aclaración sobre la trama. Por esa razón, la historia se diluye y el lector debe ir juntando las piezas que de ella se desprenden para dar sentido al cuento. El relato gira en torno a un programa de televisión donde unos concursantes lanzan hipótesis a partir de un misterio ofrecido por el presentador, pero en este caso el misterio gira en torno a la ufología y el concursante que desvela el enigma en realidad es un extraterrestre que conocía previamente lo sucedido.

Como conclusión, se percibe que la presente antología destacó principalmente por su estudio introductorio, a pesar de que haya quedado anticuado. Respecto a la selección de escritores, en su momento intentó recoger la obra de muchos de los autores que han sido incluidos como miembros de la primera generación española de ciencia ficción. Sin embargo, a la altura de 1976, muchos ya se habían desvinculado del género como Carlos Buiza, que aparece sólo en la encuesta, o José Luis Garcí, y otros habían cesado prácticamente su producción, como Luis Vigil, en cuyo texto se percibe una despreocupación por la escritura inexistente en su creaciones previas.

Además, en dicha selección se observa también un desfase para su momento, especialmente porque tuvo que echar mano de relatos ya aparecidos en anteriores antologías, y porque no incluía a nuevos escritores que ya despuntaban en la ciencia ficción española, como Saiz Cidoncha. Quizás la principal relevancia la tenga la persona de su selector, pues, como se ha indicado, hablamos de un crítico literario reconocido en su momento, luego catedrático de universidad, y, por tanto, de una primera baza en defensa del género realizada por parte de un académico que además tuvo la pretensión que realizar una investigación sobre el tema como la aquí comentada. Por último, hay que recordar que se trata del segundo intento académico por estudiar la ciencia ficción después del ensayo de José Ignacio Ferreras *La novela de ciencia ficción: interpretación*

*de una novela marginal* (1972).

#### 5.1.9. *Sobre otros mañanas* (1980).

Esta antología, reseñada en *Nueva Dimensión* por Juan Carlos Planells (ND 131: 156) fue el fruto más palpable de la actividad literaria de un grupo de tertulianos que se hacían llamar el Colectivo de Escritores Valenciano, el cual se constituyó a lo largo de 1978. En este sentido, frente a las antologías precedentes, presenta una limitación geográfica en la composición de los textos. Además, pretende defender la presencia de una escuela valenciana de ciencia ficción, lo que a su vez se conecta con la época anterior de los *bolsilibros*, donde se reunieron dentro de editorial Valenciana muchos nombres vinculados a la literatura popular de ciencia ficción cuyo denominador común era la ciudad de Valencia, entre ellos el mencionado Pascual Enguídanos.

A diferencia de la generación precedente, en este caso ya son autores con un conocimiento más profundo del género, una pretensión seria a la hora de aprovecharse de las herramientas propias de la ciencia ficción, y un alejamiento de clichés y fórmulas propios de la literatura popular. Tampoco vienen auspiciados por una editorial determinada, puesto que el presente volumen llegó a ser una realidad gracias al Ayuntamiento de Valencia, frente a otros manuscritos que llegó a confeccionar el Colectivo pero que no vieron la luz. En ese sentido, el libro pertenece a un proyecto más extenso de antologías con las que se pretendía promocionar a los autores de la urbe costera.

Los relatos de *Sobre otros mañanas*, a diferencia de las anteriores compilaciones

analizadas, presentan la particularidad de que ninguno había aparecido anteriormente como libro, puesto que algunos sólo son reediciones de *fanzines*. Gracias a esa consideración, los textos son novedosos para el público general, algo que no sucedía en las otras antologías, que en mayor o menor medida incluían textos de autores que ya habían aparecido con anterioridad en distintas publicaciones. La única excepción fundamentada es la presencia de Juan García Atienza, de quien se incluye “Limpio, sano y justiciero” (pp. 35-46), cuento ya comentado previamente. En este caso, aunque Atienza formara parte del Colectivo, su labor creativa en estos años ya había derivado hacia otros derroteros, por lo que no aporta un texto original a la presente antología.

En este caso, la mayor parte de los escritores incluidos en este volumen tuvieron especial incidencia en la última época de *Nueva Dimensión*, donde demostraron una activa participación en la revista ofreciendo diferentes originales. Entre esos autores, los que destacan son especialmente los más prolíficos de esta antología, como José Alberto Gonzálbez y José Vicente Rojo, a quienes se añade, aunque sólo apareciese una vez en la revista, Juan Francisco Guerrero, o Manuel J. López Orellana, presente en algunos *fanzines* de la época.

Relacionado con esa característica, se aprecia una diferencia consustancial en el nivel creativo de los integrantes de la recopilación *Sobre otros mañanas*. Junto a los autores más creativos, como los ya citados José Vicente Rojo o Manuel J. López Orellana, que firman hasta tres relatos cada uno, a los que se suman los cuentos de escritura conjunta de Gonzálbez con Guerrero y de Rojo con Guerrero, aparecen después una serie de escritores que sólo aportan un escrito a la antología, como Nel Gimeno, a su vez ilustrador del volumen, y Josep Mas. Sus textos tampoco son muy destacados en la antología, el primero por presentar una parodia sobre ufología o avistamientos de ovnis,

cuya finalidad es claramente humorística, y el segundo por relatar un clásico cuento de viajes en el tiempo carente de paradojas.

De este grupo de escritores menos productivos, merece la pena otorgar una mención especial para Amparo Devesa Rubert, de quien se incluye “El laberinto o Fedra no tiene suerte” (pp. 95-101). El cuento es una distopía, cuyo principal atractivo es la omisión de muchos elementos y una trama cronológicamente desordenada y con cambio de perspectiva, lo que obliga al lector a completar los puntos no aclarados. Detrás de la trama, el reencuentro de dos hermanos tras el destierro del núcleo del mayor por su deficiencia mental, se vislumbra una sociedad dividida jerárquicamente de forma circular (núcleo y periferia) y sumamente represora, que evita bajo cualquier medio las posibles actitudes subversivas que surjan. Además del control de la información y de la ausencia de clásicas explicaciones que ralentizan el ritmo narrativo, la autora desarrolla con detenimiento los personajes a través de un estilo depurado sostenido en oraciones breves, que refleja un cuidado mayor que el de otros miembros de la presente antología. Al margen de este cuento, Amparo Devesa fue una escritora que aparecería en años siguientes con un puñado de cuentos más en algunos *fanzines*, como *Uribe*.

Entre los escritores más prolíficos, hay que destacar inicialmente el caso de Juan Francisco Guerrero, cuyos textos, incluyendo el firmado conjuntamente con Gonzálbez, se circunscriben en un mismo universo narrativo, el de la empresa fabricante de androides EKLEK. Se trata de un ciclo de cuentos bajo el título de *Pi-Radianes*, y del cual una entrega, la quinta, apareció en esos años en *Nueva Dimensión*, titulado “5 pi medios” (ND 136: 7-12). Como ya se ha indicado con anterioridad, en cierto modo el ciclo emula, salvando la distancia, a *Yo, robot* (*I, Robot*, 1950), de Asimov, aunque el español se centra más en inconvenientes sociales derivados de la convivencia entre humanos y robots que

en los problemas de procesamiento lógico de los cerebros positrónicos sobre los que se yerguen las tramas del estadounidense. Por ese motivo, se estudian más las repercusiones sociales de la convivencia con androides que los obstáculos de la ciencia y el desarrollo tecnológico.

El tema central en los tres relatos es una relación amorosa, siempre con final funesto, entre un humano y un androide. Esta problemática, en el fondo, se inscribe en la oposición binaria entre artificio y naturaleza, que será otra de las claves que se mueva de fondo en los tres cuentos. No obstante, cada uno de ellos posee, por su parte, particularidades diferentes dentro del mismo asunto. Así, en “Cuatro pi medios” (pp. 147-155) destaca la admiración del ingeniero Zhia por el concepto amoroso anacrónico, el cual se define como shakespeareano, que representa Jalinehl And. Éste está enamorado de una mujer de sus sueños, la cual toman como modelo para fabricar un androide que termina por rechazar la pretensión amorosa de And. Por otro lado, en “Días de música contemporánea” (pp. 51-67), al margen de la historia de amor, sorprende la concepción artística planteada por Guerrero en su futuro: un concierto musical que se sostiene en la provocación de reacciones en los espectadores, hasta que el acto final los conduce a una orgía de violencia donde muere la androide con la que el protagonista mantenía una relación.

El tercero de estos relatos, “El caso Ivette” (pp. 11-18), escrito conjuntamente con Gonzálbez, además de reflejar una relación amorosa entre una joven y los androides, que parece ser tema amoral en esa sociedad futura, presenta una hibridación con el género policíaco. Muchos de sus rasgos aparecen en este cuento: voz narradora homodiegética intradiegética, estructura de investigación, progresión lineal, ocultación de la información y descripción del protagonista a lo Humphrey Bogart. Interesa en este cuento que el

informe final del protagonista no refleja su verdadera reconstrucción del caso. Se produce una manipulación en favor de intereses superiores (ocultación de una relación amoral, imagen de la empresa fabricante) a los cuales se subyuga.

Una pretensión experimental, al menos desde el punto de vista formal, se percibe en José Vicente Rojo, aunque dicha vertiente innovadora se centra en la pretensión de no imponer límites a los ejercicios imaginativos que presenta, lo que a veces provoca que los cuentos se vuelvan ilegibles. Así, la herramienta del extrañamiento, llevada al límite del lenguaje mediante neologismos, vocablos impronunciables y la fusión de términos semánticamente dispares rompe al final la comunicación literaria entre emisor y receptor. Este rasgo llega a su culmen en el escrito conjunto de Rojo con Guerrero, “Un cuento contado por un idiota, con gran aparato y que nada significa” (pp. 111-124).

Como consecuencia, el cuento de José Vicente Rojo más relevante es “Dos comentarios acerca de la inconsciencia de las medidas y de la falta de barreras paralelas” (pp. 75-85), un relato con dos líneas narrativas. Por un lado está la del explorador espacial Harold que debe emprender una misión al planeta más lejano, Dis. Harold defiende que el universo es finito, que termina donde puede llegar el hombre y por ello Dios no existe, él no lo ha encontrado. En la otra línea narrativa, la del extrañamiento, se describe una pequeña comunidad religiosa que reside en una iglesia, supuestamente en ese planeta Dis, pero las enseñanzas parecen perfectamente derivadas del cristianismo, pues, por ejemplo, se cita a Jesús. En esta segunda línea está la historia de Uko y Daria, su enamoramiento y su conversión religiosa gracias al contacto Evans. Sin embargo, el aterrizaje forzoso de Harold será entendido como el apocalipsis por los nativos de Dis, mientras que para el astronauta supondrá el hallazgo de la divinidad. Por ese motivo, destaca en este relato el peso de la religión, en la cual cada línea narrativa presenta una visión contraria del mismo

problema, una reduccionista y la otra expansiva; una la búsqueda de respuestas místicas en el universo, otra el control social a través de una cosmogonía religiosa.

De una idea similar en el uso libre de la fantasía se vale también Francisco Barrera en “El alegre juego de la persecución (2ª parte)” (pp. 125-138), continuación de un texto anterior, con el que quedó finalista en el concurso de relatos de la Hispacon'78 y que apareció en *Nueva Dimensión* al año siguiente (ND 112: 35-40). Nuevamente los personajes, parte de ellos aparecidos en el anterior cuento, participan en otro concurso imaginativo, *Sus Deseos Sean Realidad*, donde finalmente se sublevarán hasta matar al juez que controla la partida, Rascayú. No obstante, todo en el concurso resulta sumamente fantasioso. El autor se vale en todo momento de la herramienta del extrañamiento, pero no busca un experimentalismo formal, sino de contenidos, al describir una realidad excesivamente extrañada. Muy diferente es el otro texto de este autor, “El principio de una larga búsqueda” (pp. 103-107), una historia posapocalíptica mucho más clásica, con un único personaje, un robot, que, ante la desolación del planeta, emprende la busca de su creador por el espacio.

Por su parte, los cuentos de Manuel J. López Orellana presentan una visión más clásica del género. Entre sus cuentos, los dos primero, “Buscando el restaurante hidroideo de Nefari's” (pp. 27-34) y “La Tierra está de moda” (pp. 47-49), tratan desde diferentes puntos de vista la misma problemática: el primer contacto. En el primer caso se adopta una perspectiva cómica, pues el hallazgo de la Tierra por parte de los alienígenas es totalmente fortuito, y su objetivo al aterrizar es preguntar la dirección del restaurante al que pretenden ir a comer. Más serio es el planteamiento del segundo de los cuentos, pues la invasión alienígena sirve de crítica a la postura colonialista que tuvieron las grandes potencias europeas al pelearse mutuamente por posesiones de terrero en continentes

lejanos, minimizando la pérdida al combatir en tierra ajena.

Por ese motivo, de los cuentos de López Orellana, el más interesante es “Riesgos de la profesión” (pp. 139-146), pues aquí el primer contacto, aunque nuevamente con un giro final humorístico, se suma a otros elementos, como la presencia del propio escritor como protagonista, su reflejo de la profesión literaria o la idea de universos paralelos, en uno de los cuales es escritor de prestigio incluso en civilizaciones alienígenas.

Finalmente, José A. Gonzálbez, junto a Rojo, es el escritor más prolífico del grupo. De él ya se ha hablado a raíz de los textos que publicó en la última etapa de *Nueva Dimensión*, aunque también se incluyeron varios cuentos suyos en *Zikkurath* en su etapa como *fanzine*. En la presente antología firma tres cuentos muy breves: “¿Acaso no matan a los caballos?” (pp. 25-26), “El día de los semáforos en rojo” (p. 109) y “Cierta guía de conciertos de la orquesta filarmónica de Plutón” (pp. 163-164). De ellos, el primero destaca por las referencias culturales que inserta, especialmente al citar la novela que da título al relato, *They Shoot Horses, Don't They?* (1935), de Horace McCoy, escritor de novelas *hard-boiled* de la época de la depresión estadounidense. A través de la idea del baile hasta la extenuación describe un mal social en el futuro, la búsqueda de la muerte en un éxtasis de felicidad por parte de individuos marginados e insatisfechos. También es interesante el tercer cuento, puesto que se trata de un libreto de un concierto musical en un mundo futuro donde hay colonias por todo el Sistema Solar. Es, por tanto, un texto con finalidad persuasiva, donde se defiende la calidad del acto al elogiar a los compositores o señalar la presencia de músicos destacados.

De este modo, cabe concluir que, al margen del mérito de reflejar la actividad literaria de un grupo reducido geográficamente dentro del gueto de la ciencia ficción española del momento, *Sobre otros mañanas* presenta gran irregularidad, entre algunos



escritores de escasa producción y otros que ya llevaban mayor pericia narrativa. No obstante, no se aprecia un afán renovador ni de superación. La única novedad se encuentra en los ejercicios de fantasía libre de Rojo y de Barrera, que tampoco alcanzan la riqueza de Enrique Lázaro y su serie de cuentos ambientada en el mundo de Tierras Vagas. En general, muchos de los textos no terminan de desprenderse de la herencia de la Edad Dorada, a pesar de que a la altura de 1980 el lector medio de ciencia ficción en España tenía a su alcance a escritores mucho más actuales, especialmente en antologías. Por ese motivo, siguen apareciendo tópicos, algunos sumamente obsoletos, como el de la ufología, una moda que había decaído en nuestro país diez años atrás y que tantos lastres había provocado en la ciencia ficción.

#### 5.1.10. *Lo mejor de la ciencia ficción española*, de Domingo Santos (1982).

Como se ha indicado con anterioridad en repetidas ocasiones a lo largo de esta investigación, en esta época la compilación más importante, especialmente por su valor histórico, fue la que realizó Domingo Santos para la colección *Super Ficción* que editaba Martínez Roca. *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982), la última cronológicamente, propone el broche final de toda una generación de escritores y etapa. Para ello, refleja lo más granado que de los escritores españoles apareció en las páginas de *Nueva Dimensión*, de donde proviene casi la totalidad del material incluido, con la excepción de los textos de Álvarez Villar, Buiza, Garci y Plans. Además, de los cuatro casos citados, debe puntualizarse que dos de esos escritores, Buiza y Plans, no

aparecieron nunca en *Nueva Dimensión*, que el texto de Álvarez Villar es previo a la revista, pues apareció originariamente en el número siete de *Anticipación*, y que el de Garci dio título a una colección de cuentos del cineasta publicada en 1976. Por esa razón, Julián Díez la considera una de las quince mejores obras de la ciencia ficción española, pues en ella se pretendió...

... dar un panorama amplio y diversificado de lo que se escribía en la España de los setenta y principios de los ochenta. Los resultados son muy irregulares, como es comprensible en este tipo de libros, pero muy sólidos considerando que la mayoría de los autores presentes en él no estaban de ninguna manera relacionados con los círculos literarios profesionales, sino que eran, como el propio Santos, meros diletantes (Díez, 2001: 300).

Por ese motivo, todos los textos aquí incluidos, uno por autor, ya han sido comentados en diferentes momentos a lo largo de la presente exposición, con la salvedad de “La mancha” (pp. 188-198), de Juan José Plans, un escrito que originariamente apareció en la colección de cuentos que este autor publicó con el título de *Las langostas* (1967). En concreto, este texto, que tuvo una versión televisiva, pertenece a lo fantástico. En un desarrollo narrativo casi exclusivamente dialogado entre el matrimonio protagonista, con intervenciones cortas que agilizan el ritmo narrativo, se narra cómo la anomalía de una mancha roja en una pared crece progresivamente hasta dominar el mundo. La mancha se convierte en el elemento sobrenatural, carente de explicación, descrita como poseedora de vida, pues palpita.

En el prólogo de esta antología, Santos señala que su aparición se debe a la pléyade de escritores que había provocado en los años precedentes el desarrollo de la ciencia

ficción a nivel mundial, y en España en concreto. Pasa después breve revista a la historia del género en nuestro país, para reflejar que la escuela española se desarrolló mediante la vía del cuento debido a la desaparición de las principales colecciones de ciencia ficción, como *Nebulae*, a finales de los sesenta.

El primer lustro de los años setenta vio, pues, la aparición de un conjunto de narradores españoles de cuentos de ciencia ficción. Su principal órgano de difusión fue la revista ya mencionada *Nueva Dimensión*, en la cual, en sus quince años largos de vida, casi en ningún número ha dejado de aparecer uno o varios relatos de autores españoles e hispanoamericanos (Santos, 1982: 9-10).

Al margen de la revista, las posibilidades de publicación eran escasas, lo que le lleva a Santos a realizar un somero repaso por las antologías comentadas a lo largo de este apartado, para reflejar después los presupuestos que le guiaron en la composición de *Lo mejor de la ciencia ficción española*. La idea, además de recoger a los escritores de los años setenta, era elegir lo mejor de la producción del género hecho hasta el momento en España. El criterio principal fue el de la calidad literaria dentro de una muestra amplia de autores, aunque sin pretensión de abarcar la totalidad de los mismos. Precisamente, esa es la clave que ha otorgado a esta antología un lugar especial dentro de la historia de la ciencia ficción española.

**VI. LA CIENCIA FICCIÓN**  
**EN ESPAÑA DESPUÉS DE**  
***NUEVA DIMENSIÓN***



## 6. La ciencia ficción en España después de *Nueva Dimensión*.

A pesar de que esta época quede fuera de los parámetros cronológicos establecidos para la presente investigación, es necesario realizar una rápida presentación del panorama del género en los años posteriores para reflejar la madurez que ha alcanzado en la denominada Década Dorada de la ciencia ficción española. No obstante, conviene recordar la existencia de análisis más exhaustivos de esta materia a los que se puede acudir para completar la información aquí presentada. Entre ellos destacan el de Julián Díez (2003: 18-29), capítulos como el de Luis G. Prado, “Eclosión y supervivencia: los autores actuales de la ciencia ficción española” (2002: 435-440) y el de Pedro Jorge Romero, “Voces propias en la CF española: notas sobre algunos autores y obras entre los ochenta y el 2002” (2002: 441-446) en el monográfico *La ciencia ficción española* (2002), el artículo de Fernando Ángel Moreno (2010b), o la tesina de Florence Behm (1993) junto a las apostillas que le realizó Juanma Santiago (2003), así como la existencia actualmente de un proyecto de investigación dirigido por Fernando Ángel Moreno, *Historia de la ciencia ficción española (1985-2000)*<sup>108</sup>.

La desaparición de *Nueva Dimensión* da paso a otro momento aciago para la ciencia ficción española, que comienza a pasar por unos años de recesión, pues desaparecieron colecciones, mientras que otras dilataron su periodicidad, y el movimiento asociacionista también remitió, aspecto perceptible por la falta de convenciones nacionales hasta 1991. Además, las tres ramas que se defendían hasta el momento dentro de la historia del género, la popular, la de la corriente literaria principal y la del gueto de la ciencia ficción

---

108 (FFI2011-28226) Financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación de España en 2011.

van, o bien a desaparecer, como sucede con los *bolsilibros*, o bien a fundirse, como ya se ha destacado al comentar las tesis de Brian McHale (1987: 62-72).

Puede decirse que la década de los ochenta pone virtualmente fin al protagonismo de los aficionados dentro del mundo de la ciencia ficción española. Desaparecida la revista *Nueva Dimensión* que servía para hacerles contactar los unos con los otros, virtual el movimiento asociacionista y muy reducido el número de *fanzines*, los aficionados quedaron poco menos que reducidos al silencio, y la iniciativa pasó por completo al campo de las editoriales comerciales, como había ocurrido en los años sesenta. Tan sólo algún nombre como el de Domingo Santos seguía haciéndose oír (Saiz Cidoncha, 1988: 500).

Como consecuencia, la rama popular comienza un progresivo decaimiento hasta desaparecer, a pesar de que la década empezase con un resurgir de *bolsilibros* de ciencia ficción mediante colecciones de Bruguera u otras editoriales como Producciones Editoriales o Delta. La novedad en esos años fue la presencia, casi obligada, de un erotismo hasta ese momento inexistente. No obstante, el panorama se volvió yermo cuando cerró Bruguera en 1985 y al año cesó *Galaxia 2000*, de editorial Delta. Se produjo así un vacío que paulatinamente mitigó en la década de los noventa Ediciones B al recuperar mediante reediciones parte de la colección *La conquista del espacio* que publicara Bruguera. No obstante, debe entenderse que las novelas de bolsillo están íntimamente ligadas a una etapa concreta de la historia reciente de España y no encontraron acomodo en el mercado editorial tras la llegada de la democracia (Canalda y Cantero, 2002: 88).

La recesión iniciada en los años ochenta se hizo notar también en el campo de las

novelas publicadas fuera de colecciones especializadas. El abundante caudal de obras de «política ficción» se redujo en mucho, hasta casi desaparecer, una vez pasada la novedad de criticar lo antes inamovible. No obstante, la rama proveniente de la literatura general se intensificará progresivamente en España a partir de la década de los ochenta, con obra, algunas ya mencionadas, como *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), de Gonzalo Torrente Ballester, *La orilla oscura* (1985), de José María Merino, *Temblor* (1990), de Rosa Montero o *Sin noticias de Gurb* (1992) de Eduardo Mendoza.

Aun así, ante este panorama negativo, dos colecciones nuevas promovieron la estabilización del género y determinaron la década de los ochenta: la *Biblioteca de ciencia ficción*, de Orbis y *Grandes éxitos de bolsillo*, de Ultramar. La primera, de venta en kioscos entre 1985 y 1987 y bajo el asesoramiento de Domingo Santos, se dedicó a reeditar material de diversas colecciones españolas de los años setenta y principios de los ochenta, especialmente clásicos del género. Lo relevante es la presencia de nuevas ediciones de novelas españolas, como *Viaje a un planeta Wu-wei* (1976), de Gabriel Bermúdez Castillo, o *Lágrimas de luz* (1982), de Rafael Marín. Mayor relevancia presenta Ultramar, pues mediante la mencionada colección se empezó a publicar buena parte de las últimas novedades norteamericanas y de otros países, dando cabida ocasionalmente a algún escritor español, como la reedición de *La hormiga* (1983), de Pedro Gálvez Ruiz, o la inédita *Hacedor de mundos* (1986), de Domingo Santos.

En el ámbito de los relatos, la ausencia de antologías y el cierre de *Nueva Dimensión* redujo la única plataforma editorial posible al campo de los *fanzines*, tampoco demasiado numerosos en la época. Ante el desolador estado del género, varios aficionados no se resignaron y realizaron diversos intentos por revivir la extinta Sociedad Española de Ciencia Ficción, la cual pareció renacer cuando en 1987 se fue constituyendo



la Asociación Española de Fantasía, Terror y Ciencia Ficción, activa en la actualidad. El otro medio de fortalecer al género se produjo mediante la creación de publicaciones de aficionados. En ese momento las publicaciones destacadas serán *Maser*, *Kandama* -de Miquel Barceló, personalidad clave en para la ciencia ficción en España en los noventa-, *Silente*, *Tránsito* o *Gilgamesh*, esta última luego transformada en revista profesional.

Por ese motivo, durante la década de los ochenta los escritores se lanzarán hacia este tipo de publicaciones donde verán la luz sus cuentos. Hablamos de una serie de autores, la mayoría aparecidos en la época final de *Nueva Dimensión*, que provocarán la renovación del género en España, a causa de una “mayor exigencia literaria, respeto por las formas tradicionales del género pero capacidad para introducir en él elementos temáticos nuevos, con un desprendimiento parcial de los modelos estadounidenses” (Díez, 2003: 19). El mayor de ellos es Javier Redal, a su vez el más joven incluido en la antología de Santos ya analizada, *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982). Sin embargo, la obra considerada como primer hito del cambio fue *Lágrimas de luz* (1982), del gaditano Rafael Marín. En esta obra, “por primera vez, un autor español ya no centra todos sus esfuerzos en el argumento, sino que plantea con cuidado la poeticidad de la novela, sus personajes, la riqueza del lenguaje...” (Moreno, 2007: 133). Aun así, Marín también publicó en ese tiempo la excelente antología *Unicornios sin cabeza* (1987), así como la novela *La leyenda del navegante* (1992).

En relación con el gaditano, autor polifacético que también ha destacado como guionista y estudioso de cómics, otro nombre a destacar, igualmente oriundo de Cádiz, es Ángel Torres Quesada. Este escritor producirá en esta etapa, con su paulatino abandono de la rama popular, obras de mayor altura, como la trilogía de las islas -*Las islas del infierno*, *Las islas de la guerra* y *Las islas del paraíso*-, publicada en 1989. Por su parte,

Redal se embarcará, como ya se advertía a través del relato “Sangrando correctamente” (ND 136: 13-24), en una escritura conjunta con Juan Miguel Aguilera. Juntos escribirán la otra novela que presenta esa madurez de la ciencia ficción española, una obra que la editorial les obligó a dividir en dos tomos: *Mundos en el abismo* (1988) e *Hijos de la eternidad* (1989)<sup>109</sup>. Se trata de novelas que hibridan la *space-opera* con la rama *hard* de la ciencia ficción en un singular universo ficcional, un cúmulo estelar llamado Akasa Puspa. Por tanto, destaca su pretensión científica junto con una labor imaginativa meditada.

En otro sentido, la distancia de seis años entre la obra de Marín y la de Redal y Aguilera refleja que la evolución del género en España se produjo de forma gradual y, además, se apreciaría antes en los cuentos que en las novelas. La escritura conjunta tuvo su momento final con *El refugio* (1994), lo que llevó a disolver la asociación y a que Aguilera emprendiera su labor en solitario, con obras, principalmente novelas, que componen lo más granado de la ciencia ficción española posterior a *Nueva Dimensión*, como *La locura de Dios* (1988) o *La red Indra* (2009). Junto a los mencionados, también en esta década hay algunos escritores, muchos surgidos de las páginas de la revista, que son determinantes en esos años, como Roberto R. Toyos, Alfredo Benítez Gutiérrez -destacado hasta ahora por su labor de articulista-, Javier Cuevas o Juan José Parera, el editor de *Maser*.

Otra personalidad relevante en la ciencia ficción de los ochenta y que también llegó a publicar en *Nueva Dimensión* fue Elia Barceló, escritora a la que promocionó mucho Miquel Barceló en el *fanzine Kandama*. De formación filológica, igual que Marín, se

---

<sup>109</sup>En su tesina, Florence Behm explica cuál era el método de escritura conjunta de Redal y Aguilera. Al parecer, “después de intercambiar sus ideas, uno de los dos escribe un guión. Luego, el otro lo reescribe y se lo presenta al primero, lo retocan, modifican personajes, algunas escenas... para que quede al gusto de ambos” (Behm, 1993: 111).

decanta por el experimentalismo, aunque es más mesurada que el gaditano. Es necesario destacar la recopilación de sus relatos en *Sagrada* (1989), así como dos novelas más, *Consecuencias naturales* (1994) y *El vuelo del hipogrifo* (2002). Además de Elia Barceló, otro escritor destacado, que también surgió de *Nueva Dimensión*, sería Juan Carlos Planells, que ya al final de la vida de la revista española de ciencia ficción saltó de la labor crítica a la creativa. Publicó en esta etapa una novela, *El enfrentamiento* (1996), muy influida por Philip K. Dick y que recoge historias de los mismos personajes en diferentes realidades paralelas. Junto a esa obra posee una serie de cuentos que no han sido recogidos en un libro, como “De muerte y de dolor” (1993) o “Postales del laberinto” (1998). Años más tarde publicaría Planells su segunda y última novela: *El corazón de Atenea* (2006).

De este modo, el adverso panorama de los ochenta cede ante un moderado crecimiento del género en la década de los noventa, cuyo principal atractivo será el surgimiento de nuevos escritores, junto con los mencionados del decenio anterior, que llevarán a la ciencia ficción española a su momento álgido. Son nombres como César Mallorquí, Javier Negrete, León Arsenal, Eduardo Vaquerizo, Daniel Mares, Rodolfo Martínez, Félix J. Palma, Ramón Muñoz o José Antonio Cotrina. Se trata, por tanto, de una nómina de autores, amigos entre sí y organizadores de diferentes eventos de promoción del género, con los que estrechaban lazos y se influían mutuamente de forma creativa, provocando un afán de superación constante.

Además, debe apuntarse también la presencia cada vez más predominante de escritores ajenos al mundillo, que o bien se acercaron a la ciencia ficción con conocimiento de causa, o de manera fortuita, atraídos por una idea que les pareció interesante e incluso, de forma ingenua, original. En este grupo se puede circunscribir la

obra de Andrés Ibáñez, gran conocedor de la ciencia ficción y cuya obra se caracteriza por la hibridación de géneros -rasgo propiamente posmoderno- presente en novelas como *La sombra del pájaro lira* (2003) o *El mundo en la era de Varick* (1999). Otros nombres a destacar son Miquel de Palol, con *Igur Nebli* (1994), Nicolás Casariego con *Cazadores de luz* (2005), Albert Sánchez Piñol con *La piel fría* (2002) y casi toda la obra de José Carlos Somoza, especialmente *Clara y la penumbra* (2001).

Al margen de los casos mencionados, los autores más vinculados con el género, que se adentraron con miras literarias, se vieron favorecidos por la aparición de publicaciones de aficionados que solicitaban estándares de calidad superiores a las de épocas precedentes. Un ejemplo fue *BEM*, publicada desde 1990 por Ricard de la Casa y Pedro Jorge Romero. A ella se sumaron nuevas cabeceras que abarataban costes gracias a la nuevas tecnologías, como la fotocopidora. Entre ellas hay que citar las publicaciones de *Cyberfantasy*, *Kenbeo Kentaro*, *Ad Astra*, *Parsifal*, *Elfstone*, *Bucanero*, *Artifex*, *2001*, *Solaris* o *Pulp Magazine*. Se percibe de ese modo que “en tiempos de sequía editorial, el *fandom* se repliega sobre sí mismo, centra sus esfuerzos en la autoedición y, en general, se puede hablar de un resurgir de *fanzines* y revistas especializadas de mediana tirada” (Santiago, 2003: 150).

Todas ellas promovieron también el resurgimiento del *fandom*, puesto que gracias a sus secciones de correspondencia se volvió a poner en contacto a los aficionados. De ahí que la década de los noventa experimente una celebración estable, de periodicidad anual, de la convención nacional, la Hispacon, así como la aparición de tertulias en diferentes ciudades de España, como Madrid, Barcelona, Bilbao o Gijón, algunas de las cuales incluso han organizado certámenes literarios. Por otro lado, dentro de las convenciones se publicaron una serie de antologías bajo el título de *Visiones*, principalmente dedicadas a la

promoción de autores jóvenes. También se institucionalizó como parte de la Hispacon la convocatoria del concurso de relatos Domingo Santos, con dotación económica. La creación y estabilización de concursos literarios de ciencia ficción, algunos con repercusión internacional, será un aliciente importante para promover a los escritores españoles del género.

En esta década de los noventa será cuando aparezcan los dos galardones más prestigiosos de la ciencia ficción en España, ambos de novela corta: el premio UPC, organizado por la Universidad Politécnica de Catalunya, al amparo de Miquel Barceló, y el Alberto Magno, organizado por la Universidad del País Vasco. El primero surgió en 1991 con el firme propósito de emular la relevancia que para el mundo académico anglosajón posee la ciencia ficción como herramienta didáctica. Consiguió institucionalizarse, convocándose cada año, y mantiene un acuerdo con Ediciones B para publicar los relatos premiados. No obstante, su importancia le llegó cuando decidió abrir la convocatoria a textos extranjeros, lo que incrementó la competencia del galardón y lo situó en la primera línea de la ciencia ficción internacional. Algo más modesto, pero más longevo, es el Alberto Magno, nacido en 1989 como iniciativa del entonces Decano de la Facultad de Ciencias, Leonardo Lorente, para promocionar la actividad cultural en el seno de dicha facultad. Convocado también anualmente, admite narraciones en castellano y en euskera<sup>110</sup>. Quizás su peculiaridad es la decantación por una rama más *hard* o científica de la ciencia ficción, pero también posee la particularidad de publicar, aunque más esporádicamente, los textos galardonados.

Al margen de estos premios, Miquel Barceló también promovió la obra de escritores españoles, tras el cierre de Ultramar, desde la colección *Nova*, de Ediciones B, que él

---

<sup>110</sup>Aunque en esta lengua sólo se ha publicado un relato, “Tximeleta mezularia”, de Gotzone Barandika (2004: 279-333).

mismo dirigía. Allí, entre otros, se han publicado todos los relatos galardonados con el UPC. Junto a Ediciones B otras casas editoriales comenzaron colecciones de ciencia ficción en las que dieron cabida a autores nacionales, algunas resurgidas en ese momento, como Martínez Roca o Minotauro, y otras que antes no habían prestado atención al género, como Júcar, Destino, Edaf o Grijalbo. No obstante, la que confirió mayor cabida a los escritores hispanos fue Miraguano, en su colección *Futurópolis*, dirigida por Francisco Arellano. A ello debemos sumar la profesionalización de *Gigamesh* primero como editorial y luego como revista, con dos etapas, la primera con la dirección de Julián Díez y bajo la batuta de Juanma Santiago en un segundo momento. Por otro lado, aunque se fuera reduciendo la proliferación de *fanzines* propia de principios de los noventa, apareció una nueva manera de publicar a través de páginas web que aseguran una mayor difusión de autores nacionales.

Llegados a este punto, podemos ya observar el gran cambio que se produce en el género durante los noventa. No sólo se trata de una cuestión de cantidad, sino de un cambio de apreciación tanto del fenómeno literario como del propio género. Se comprende la importancia del lenguaje; factor para el cual la influencia de los filólogos es considerable, dando buenos resultados hasta ahora al elevar la calidad lingüística de las obras y favorecer una mayor exigencia de los autores en todos sus aspectos (Moreno, 2007: 136).

Fruto de todo este compendio es la recopilación realizada por Julián Díez para la *Antología de la ciencia ficción española: 1982-2002* (2003). Aquí, a parte del memorable prólogo diversas veces referido a lo largo de esta investigación, donde Díez realiza un repaso rápido e intenso de la historia del género en España, el libro incluye un relato de

cada uno de los autores más determinantes de este momento, además de citar otros cuentos relevantes de dichos escritores en su texto de presentación individual. Se percibe en este libro, en especial al compararlo con *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982), de Domingo Santos, la gran distancia que separa a la generación actual de la que escribió a finales de los sesenta, principios de los setenta. Por una parte, llama la atención que no se repite ningún nombre de una a otra compilación. Por otra parte, los escritores incluidos por Díez se caracterizan porque, además del cuento, escribían novelas, poseen una preocupación por la forma, a parte del contenido, y es apreciable en ellos una apertura temática e influencias literarias mucho más modernas y globalizadas que en la generación precedente.

Junto a la *Antología de la ciencia ficción española: 1982-2002* (2003), hay otras dos recopilaciones de relatos, sin intención de presentar ese concepto de incluir una muestra de lo más afamado del género, o la pretensión de trazar un panorama totalizador, que sí contienen relatos que poseen una calidad elevada: *Antología 10: relatos de ciencia ficción española* (2004), selección de Julián Díez, y *Cuentos de ciencia ficción* (1998), compilación de Miquel Barceló y Pedro Jorge Romero. En el primer caso, al margen de una presentación pobre y desfasada de la mano de Ángela Vallvey, los autores incluidos, en el caso de haber aparecido en la anterior antología de Díez, no repiten texto, sino que presentan otros cuentos igual de logrados. Además, aparecen firmas nuevas, como Santiago Eximeno o Joaquín Revuelta Candón, así como un representante de la generación anterior, Gabriel Bermúdez Castillo, con un cuento ya analizado, “Cuestión de oportunidades”, también recogido en la antología de Santos.

En el segundo caso, *Cuentos de ciencia ficción* sobresale por incluir varios relatos premiados, como “El bosque de hielo” (1995), de Juan Miguel Aguilera, ganador ese año

del Alberto Magno y dos años más tarde del Ignotus, o “El robot” (1995), de Rodolfo Martínez, premio Ignotus en 1996. Ambos autores están acompañados de otros escritores relevantes del momento, como Javier Redal, Rafael Marín o Javier Cuevas, así como de otros aficionados que, aunque hayan destacado más por su labor crítica, también cultivaron una rama creativa, como los propios recopiladores Miquel Barceló y Pedro Jorge Romero. A diferencia de la selección de Díez, en este caso son los dos compiladores quienes se responsabilizan del prólogo. Dado su mayor conocimiento de la ciencia ficción, el resultado es mucho más esclarecedor que con el texto de Ángela Vallvey. Prueba de ello es que Barceló y Romero destacaran como características esenciales del género el sentido de la maravilla y la riqueza especulativa de las ideas que maneja.

Posteriormente a la *Antología de la ciencia ficción española: 1982-2002*, tenemos otra recopilación más cercana en el tiempo, *Prospectivas. Antología del cuento de ciencia ficción española actual* (2012), realizada por Fernando Ángel Moreno. Aquí se recupera el impacto de ese crecimiento de la ciencia ficción en nuestro país en los años ochenta, por lo que incluye textos que ya estaban presentes en la recopilación de Díez, como el de César Mallorquí, el de Elia Barceló, y el de Rafael Marín, pero añade nuevos autores más jóvenes, como Santiago Eximeno y José Ramón Vázquez. Como explica Moreno en el prólogo, “no se ha buscado tanto representar lo que es la ciencia ficción española como aportar en un solo volumen la que a nuestro juicio es lo más interesante de esa ciencia ficción española” (Moreno, 2012a: 22). En total son dieciocho relatos en los que se prima la calidad literaria y que presenta dos textos inéditos hasta este momento, el de Eduardo Vaquerizo y el de Juan Ramón Vázquez. A estos dos les acompaña la presencia de los nombres más relevantes de la ciencia ficción de las últimas décadas, muchos ya aparecidos también en la antología de Díez, como León Arsenal, Juan Miguel Aguilera,



Daniel Mares o Rodolfo Martínez, y otros de los que no se había hablado hasta ahora, como Manuel Vilas, Joaquín Revuelta, Julian Díez (en su vertiente creativa), Juan Antonio Fernández Madrigal, Santiago Eximeno, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Carlos Pavón, Roberto Bartual y Matías Candeira.

Un caso particular, puesto que se presenta como una antología de temática concreta, será la recopilación que realizó Julián Díez en *Franco: una historia alternativa* (2006). Es una propuesta de compilar relatos que se circunscribiesen al subgénero de la ucronía, y cuyo punto de divergencia se produjese dentro de la historia de España del siglo XX. De este modo, la antología recoge algunos relatos españoles de este subgénero que tuvieran repercusión entre los aficionados cuando se publicaron. No obstante, a ellos se les suman historias expresamente encargadas para este volumen a algunos de los escritores de ciencia ficción más relevantes del momento. Se trata de una práctica corriente en el mercado anglosajón de ciencia ficción, puesta en práctica por primera vez en España en esta recopilación.

De este panorama de la ciencia ficción posterior a *Nueva Dimensión* Fernando Ángel Moreno (2010b: 16) deduce que en la ciencia ficción española, a pesar de todos los nombres citados, no hay una continuidad por parte de los escritores a la hora de acudir al género en sus ficciones. En este sentido, es de destacar que muchos de ellos se han dirigido hacia otras cotas literarias en busca de un público más amplio, como Elia Barceló o César Mallorquí. A raíz de esa circunstancia, se colige que la ciencia ficción ha sido cultivada por francotiradores, y no por un movimiento organizado o por autores que frecuentasen la ciencia ficción por un periodo de tiempo extenso. Por otra parte, de la producción de estas últimas tres décadas, dentro de los autores españoles, Moreno señala tres características identitarias: a) el lirismo, apoyado en el sentido de la maravilla y en las

situaciones límite a las que suelen verse sometidos sus protagonistas; b) el humor, muchas veces negro, así como la actitud paródica; c) la predilección por plasmar la soledad del individuo frente a un medio hostil.

A ello habría que sumar otros rasgos predominantes como: la ausencia de personajes femeninos y la escasa profundización en ellos, probablemente a causa de la reducida presencia de escritoras españolas de ciencia ficción; la escasez de robots y extraterrestres; la insistencia en lo subversivo, que lleva a un humor ácido; el desinterés por la construcción utópica, en parte debido al ambiente de frustración ideológica que caracteriza a Occidente en la actualidad; la preocupación por la tradición literaria clásica española, en gran parte debido a que muchos de estos escritores poseen formación filológica o estudios de bachillerato a finales del franquismo; la metarrefencialidad y la obsesión por lo divinizado desde un sentido cercano a lo religioso (Moreno, 2012a: 18). Todas estas características son las que reflejan el salto cualitativo que hay entre los escritores de la Década Dorada de la ciencia ficción española y la generación precedente, que fue la que publicaba con asiduidad en *Nueva Dimensión* desde sus comienzos.



## **VII. ANÁLISIS TEXTUAL DE ALGUNOS CUENTOS DESTACADOS**



## 7-. Análisis textual de algunos cuentos destacados.

Ante el tamaño del corpus textual, es difícil dedicar a cada cuento el tiempo y espacio que merecería. Por ese motivo, se han realizado exposiciones resumidas de muchos de ellos en las que se ha procurado resaltar las características particulares o más relevantes de cada cuento. En algunos casos se ha preferido incidir más en el examen de algunos relatos que destacaron en su momento. Esto ha sucedido especialmente cuando el cuento obtuvo algún galardón literario en el mundo de la ciencia ficción, como sucede con los certámenes de cuentos en torno a las convenciones nacionales o con el concurso literario que organizó *Nueva Dimensión* en 1976. La otra excepción es que fuera el relato más destacado de alguno de los monográficos dedicados a algún autor español.

Con la intención de suplir la carencia de un estudio más pormenorizado de los cuentos, se ha optado por comentar un repertorio de relatos de entre los más destacados del periodo. Para su selección, se han seguido varios criterios. En primer lugar, se ha preferido que los cuentos pertenecieran a los escritores más prolíficos del periodo. Este criterio deja fuera del análisis a aquéllos que, aunque tuviesen reducida obra, sí publicaron textos de elevada calidad, como Pedro Sánchez Paredes con cuentos como “La máquina que escribió un «best-seller»”, en *Antología de la ciencia ficción española* (1972: 171-176), y “Viaje por el universo de las utopías”, en *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana* (1973: 403-424), o como Carlos Reñé, que sólo publicó un cuento en la revista, “Oasis” (ND 56: 63-67).

En segundo lugar, se ha procurado que la selección mostrase diferentes formas de concebir la ciencia ficción, esto es, que reflejasen algunos de los subgéneros de la ciencia

ficción, como la distopía, la ciencia ficción *hard* o dura, o la *space-opera*. En este sentido, cada examen tendrá un carácter ilustrativo, puesto que permitirá reflejar las características esenciales de cada una de estas modalidades de la ciencia ficción. A su vez, este segundo criterio deja fuera a algunos de los escritores de obra más dilatada, como Carlo Frabetti, que destacó más en esos años por su labor crítica y cuyo texto más destacado es una obra teatral, *Sodomáquina* (ND 15: 71-97). También obliga a incluir a otros escritores que quizás no alcanzaran una obra extensa, pero que sí desempeñaron una labor relevante en el género y publicaron algún cuento modélico de alguna de las variantes de la ciencia ficción, como sucede con “Portal”, de Sebastián Martínez.

Por otra parte, a lo largo de la investigación se ha observado la existencia de una descompensación en el cultivo de unos subgéneros de la ciencia ficción y otros, lo que lleva a advertir que no aparecerán en estos comentarios todas las variedades en la que se cultiva el género. En este sentido, una de las variantes más tratada por los escritores durante esos años fue la distopía. Este rasgo ya fue advertido en su momento por Carlos Saiz Cidoncha, que además, destacó como característica común el pesimismo de sus autores, centrados en plasmar sociedades alienantes y deshumanizadas donde el individuo es vencido, acabando con su disidencia (Saiz Cidoncha, 1988: 343). Por esa razón, éste será el único modelo que se repita en el análisis, como sucede con los textos de Domingo Santos y de Juan G. Atienza, aunque buscando diferentes perspectivas para reflejar la riqueza de la distopía. También este criterio explica la exclusión de escritores como Luis Vigil, cuyo papel en la ciencia ficción española fue más determinante como divulgador que como autor. Aunque firmó varios cuentos en esos años, los más relevantes se circunscriben precisamente a la distopía, dada la preferencia por la politización de la literatura de Vigil.

En tercer lugar está el criterio cronológico. La selección debía incluir cuentos publicados entre 1968 y 1983. No obstante, se van a incluir dos excepciones. La primera es el propio texto de Atienza, “Las tablas de la ley”, que, a pesar de que apareciera en principio en el volumen VII de *Antología de novelas de Anticipación* en 1967, fue reeditado varias veces en años posteriores, entre otros, en el número 43 de *Nueva Dimensión*, monográfico dedicado a este autor. La segunda excepción ha sido el texto de Álvarez Villar, “No comerás”, que apareció en el número 7 de *Anticipación*, el último número de la revista que antecede a *Nueva Dimensión*. Aunque de 1967, lo que le dista de la fundación de la revista de ciencia ficción fue una cuestión de meses, menos si se tiene en cuenta que la editorial Ferma retrasó la salida al mercado de ese número 7 de *Anticipación*.

Por otro lado, se podrá observar que en esta selección no se ha desdeñado el material incluido en la antologías, que casi alcanza la misma cantidad que los textos tomados de *Nueva Dimensión*. Además de reflejar diferentes características de la ciencia ficción, la idea es que dichos textos también constituyan un ejemplo de lo más granado de cada uno de los autores seleccionados. Siguiendo estos parámetros, al final se ha cerrado esta selección en trece cuentos, que se han colocado por orden alfabético según autores, eludiendo el criterio cronológico. Esa perspectiva ya ha quedado patente en la exposición anterior. Los análisis, por otra parte, ayudarán a demostrar el valor literario que poseen las creaciones de unos escritores que escribían por afición, por amor al arte, y cuya obra constituye, hasta el momento, un material que no ha recibido atención crítica ni análisis filológico.



### 7.1. Alfonso Álvarez Villar: el humor en la ciencia ficción.

- Álvarez Villar, Alfonso (1967), “No comerás”, en *Anticipación*, nº 7, pp. 122-134.

Aunque *Anticipación* fuese el proyecto editorial previo a *Nueva Dimensión*, el número siete, el último ejemplar, por retrasos y desavenencias de Santos y Vigil con la editorial Ferma, apareció casi a la vez que la fundación de *Nueva Dimensión*. Esta antología ordenaba a los autores cronológicamente. Dentro de la segunda generación se ubicaba a Alfonso Álvarez Villar. Su texto en dicho número, “No comerás”, sería a su vez seleccionado por Santos para *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982). Este cuento posee además la ventaja de mostrar de manera clara el estilo socarrón que suele caracterizar a los escritos de Álvarez Villar.

El título ya remite, con ese imperativo, a los mandamientos religiosos, aunque lo que se prohíbe es un acto considerado por el lector esencial, lógico y cotidiano, pues la alimentación es la base energética de cualquier animal. De este modo, “No comerás” empieza con la llegada de una comitiva de cinco astronautas de los Estados Unidos de Europa (Ballabeaud, Smith, Petrakis, Liofiov y Rodríguez) en la nave *Meteroro* a un planeta inexplorado. A pesar de ese comienzo con la ubicación de la trama en un paraje ignoto, el texto no se centra en el misterio de lo desconocido, sino que el extrañamiento espacial en este caso es reducido, ya que la trama podría perfectamente haberse estructurado en torno al choque de dos culturas terrícolas. Ello se debe a que la descripción espacial en el relato se confecciona a base de similitudes, puesto que “aquel planeta se parecía extraordinariamente a la Tierra” (p. 123).

Tantos paralelismos lo que pretenden en este caso es, mediante la economía de

elementos, potenciar la fuerza especulativa del *novum*. Por ello, los alienígenas con los que se topan los terrícolas serán tan similares a ellos que las diferencias residen únicamente en la ambientación. Se dota a ésta de cierto exotismo al recrear un pasado histórico aludido directamente en el texto, la *belle époque*, porque los cinco exploradores “se habían creído transportados a la primera década del siglo XX terráqueo” (p. 125). De este modo, la tecnología de los nativos será la de esa época (lámparas de gas en las calles) y la voz narradora hará mucho hincapié en elementos como la moda (chaqué, sombrero de copa) o los carruajes y la caballería (tílburi, landó, alazanes, húsares). Tampoco hay nombres precisos en ese planeta (Ciudad de X, monarquía de M, los habitantes de X), puesto que carecen de relevancia y reflejan el límite del artificio literario. La diferencia entre visitantes y visitados, por tanto, se reduce de forma exclusiva al *novum* del cuento.

Por tanto, dicho *novum* se refiere a que, frente a una actitud libidinosa que se contrapone a la mojigatería de los visitantes, los nativos sí poseen grandes restricciones morales respecto a la comida. De esta manera, el autor está jugando con la inversión de sexo y comida, pues nos presenta un mundo donde la religión y la moralidad fomentan la libertad sexual, mientras que se condena la cualidad gastronómica. En ese sentido, rige en ese mundo un código ético estricto con respecto a los hábitos alimentarios, según el cual los mártires son los hambrientos y los aristócratas sólo pueden comer miel y leche, quizás algo más sólido en la intimidad del matrimonio. Pero también aparece la presencia amoral en ese mundo, porque en las clases bajas o suburbios urbanos hay restaurantes que funcionan como el equivalente a los prostíbulos de la sociedad que condena el sexo. Incluso se considera que comer juntos es una especie de «parafilia», el equivalente a una orgía sexual. Por lo tanto, con esa crítica el autor se ríe del absurdo de las construcciones sociales.

A causa de esa situación, los cinco terrícolas realizarán numerosos desplantes a las señoras aristócratas que se les insinúan en las diferentes recepciones que se organizan en honor de los visitantes del cosmos. Cada vez que los europeos pregunten por la comida, las mujeres se recatarán y los hombres reirán picaronamente. Dado el hambre atroz que sufren, cuando descubran los restaurantes de los barrios bajos, se aficionarán a visitarlos. Su actitud inmoral será progresivamente denunciada por las masas a través de la opinión pública hasta que el gobierno que les había acogido como anfitrión se vea obligado a invitarles cordialmente a que aligeren su estancia en el planeta. Los cinco terrícolas se marcharán finalmente de vuelta a la Tierra.

La actitud socarrona del texto queda patente a través de sus múltiples ironías. En primer lugar, se puede encontrar dentro del *novum*, que juega con la inversión entre sexo y comida, lo que provoca situaciones absurdas para el lector, como cuando aparecen arrestados dos jóvenes por haber sido sorprendidos “comiéndose una perdiz escabechada” (p. 130). En segundo lugar, aparece el sentido irónico en la historia, pues los humanos, al no adaptarse a las costumbres locales, se convierten en personajes lascivos y nefandos. El cierre supondrá un broche de esta actitud, pues los terrícolas, al regresar, rechazan todos los vítores y honores para pedir “en su lugar un buen solomillo con patatas para cada uno” (p. 134). En tercer lugar, la ironía también está presente de forma constante en el discurso. Hacia este fin, la voz narradora heterodiegética extradiegética se caracteriza por la inclusión directa de la subjetividad en el relato, es decir, su aparición en la diégesis del discurso (“... que tanto nos gusta descubrir...”, p. 125) y la aparición de apelaciones directas al lector (“Pero el lector, por muy ingenuo que sea, comprenderá...”, p. 125), lo que posibilita un dominio total del relato.

A causa de ello, resultan patentes los juicios propios que el narrador vierte en el

discurso, en el que, por ejemplo, se identifica constantemente con los cinco exploradores: “nuestros amigos” (p. 125), “nuestros protagonistas” (p. 127). Este narrador juega con la ridiculización de las situaciones descritas, como cuando una aristócrata está seduciendo de manera descarada a Petrakis, a pesar de sus 65 años de edad, y éste solamente habla de su especialidad científica, haciendo que la conversación se llene de “torrentes de erudición [...] que hubieran sido capaces de enfriar la lava del volcán más ardiente” (p. 126). Otro ejemplo aparece durante la primera fiesta de recepción, donde se ironiza este tipo de celebraciones diplomáticas. En ella, el Primer ministro hará un brindis en el que “terminó, como siempre, descubriendo relaciones históricas y culturales entre el reino de M y los Estados Unidos de Europa” (p. 125), aspecto imposible porque ambas desconocían la existencia de la otra.

Tal es el control del narrador, que a lo largo del texto realiza numerosas aclaraciones entre paréntesis, que detienen completamente el ritmo del discurso. Es verdad que algunas sirven para explicar aspectos de la trama, como la indicación de que en la Tierra han retornado las costumbres castas propias de la época victoriana, indicación que sirve para que el lector entienda que el choque cultural que se produce en el relato es mayor ante la mentalidad recatada de la sociedad de la que proceden los terrícolas. Sin embargo, la gran mayoría incurren en la actitud irónica del relato: “Tanta felicidad les causó este banquete que volvieron a quedarse dormidos, soñando con hermosas muchachas (hasta el mismo Petrakis lo soñó) que huían de sus garras de faunos” (p. 127).

Además, la ironía también afecta al plano de los personajes, que en algunos de sus parlamentos adoptarán este tono, como con las dos reacciones de Liovoft y de Rodríguez ante la estatua del esquelético santo, que uno compara con los ascetas de los cuadros de Ribera y el otro con los campesinos de la era de Stalin. Aunque en general los personajes

son bastante planos y casi secundarios en la trama, la identificación de narrador se producirá con el personaje español, Rodríguez, que no sólo comparte nacionalidad con el autor, sino también profesión. De este modo, la ironía se percibe en este nivel mediante el tópico del personaje español castizo, puesto que la iniciativa actancial recaerá sobre Rodríguez, a pesar de no ser quien dirija la expedición: “El psicólogo Rodríguez empezó a notar, gracias a su sangre celtibérica...” (pp. 125-126). Para ello el narrador, igual que sucede con el Cid en el cantar, conferirá epítetos épicos al personaje: “Rodríguez, que como buen español poseía una gran iniciativa...” (p. 126); “Rodríguez, en cambio, quiso demostrar que España seguía siendo la cuna de Don Juan Tenorio” (p. 128); “Rodríguez, que era monárquico por tradición familiar” (p. 129). Se trata de una actitud castiza que llega a un culmen irónico cuando solicite un manjar típico español en un mundo extraterrestre: “¡Preciosa! ¿no hay por ahí un bocadillo de jamón?” (p. 126).

A pesar de la crítica en “No comerás” a la moral religiosa y, por extensión, a las imposiciones sociales que coartan la libertad del individuo, es decir, la presión del Superego en el Ego (mencionada también en el texto mediante un equivalente freudiano en el planeta alienígena), este texto de Álvarez Villar mantiene rasgos conservadores que constriñen su estilo, como el uso de eufemismos para eludir la mención directa a la sexualidad: “Quisieron aprovecharse de las facilidades que les brindaba Venus” (p. 134). También se aprecia la doble moral que acaba determinando al autor en las descripciones que suele realizar del vestuario femenino, que juegan a mostrar y esconder a un mismo tiempo: “Aparecieron unas lindas camareras, cuyas cortísimas faldas, que llegaban a la mitad del muslo, dejaban al descubierto unas piernas dignas de cualquier Miss Europa” (p. 125). Por esa razón, el estilo busca una seriedad clásica, lo que explica el uso de comparativas con finalidad de aclarar la imagen al lector: “Como el Orfeo de la mitología

griega a manos de las bacantes tracias” (p. 127). No obstante, no siempre resultarán muy acertadas: “Aparecía como una inmensa pelota de goma a la que un futbolista hubiese colocado a varios años luz de un larguero celeste” (p. 123). Además, Álvarez Villar no escapa de tópicos en las descripciones, como que el champán sea néctar dorado o las nubes trozos de algodón, ni de un barroquismo en las descripciones, con cierto abuso de adjetivos.

Estos rasgos demuestran que las pretensiones críticas de Álvarez Villar con este *novum* sobre el absurdo de las imposiciones morales religiosas no se corrobora con un estilo en el que se proponga acabar con diferentes tabús como el sexual. Aunque la censura siguiera vigente en la fecha de composición de este cuento, este autor siguió incurriendo en la misma actitud en textos posteriores al fin del franquismo. Se deduce de este modo que en la concepción que Álvarez Villar tenía de la ciencia ficción, todos los elementos narrativos se supeditan a la idea sobre la que se estructura el relato, mientras que el lenguaje debía adecuarse a encorsetadas normas de estilo consideradas cultas.

## 7.2. José Luis Garcí: una revisión de la colonización.

- Garcí, José Luis (1972), “¡Stille Nacht, Hellige Nacht!”, en Buiza, Carlos (ed.), *Antología social de ciencia-ficción*. Algorta (Vizcaya): Zero ZYX. Pp. 61-73.

A pesar de que Santos en *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982) optase por incluir el cuento de Garcí “La Gioconda está triste” (1970: 33-39), probablemente “¡Stille Nacht, Hellige Nacht!” se trate de uno de los mejores relatos de ciencia ficción de este autor, y el más destacado dentro de la *Antología social de ciencia-ficción*. En principio, Garcí lo escribió específicamente para la antología de Buiza, pero después decidió insertarlo en su libro de cuentos *La Gioconda está triste y otras extrañas historias* (1976). El título de este relato, claramente en alemán, remite al clásico villancico austriaco *Noche silenciosa, noche santa*. Compuesto en 1818 por Joseph Mohr, con música de Franz Gruber, este cántico navideño se relaciona con el tiempo en el que se inserta la historia: Navidad.

En “¡Stille Nacht, Hellige Nacht!”, el protagonista -cuyo nombre no se especifica en ningún momento- narra la forma en que él y sus compañeros, todos ellos investigadores, pasan Nochebuena y el día de Navidad en el planeta en el que están trabajando para estudiar los minerales, la flora y los nativos. El discurso aparece dominado por la voz del personaje -homodiegético intradiegético- y se constituye como un testimonio: “Lo cierto es que empezamos a beber muy temprano” (p. 61). Por ese motivo, el cuento parece un discurso para justificar una tragedia que no se dará a conocer hasta el final, pero que se entrevé al comienzo: “¡Alguna vez tenía que suceder!” (p. 61).

Sin duda, la perspectiva narrativa adoptada constituye uno de los principales éxitos

del relato. La voz narradora homodiegética intradiegética posibilita no sólo la interiorización del personaje, sino también el reflejo de la realidad ficcional a través de su perspectiva. Todo el discurso queda impregnado de la tristeza y la depresión que oprimen al protagonista. Se busca en todo momento un registro cercano al de la expresión oral, con oraciones breves, uso de exclamativas, de circunstanciales coloquiales (“más que la nieve, claro, supongo que fue...”, p. 61), o de verbos de opinión como suponer o creer. Se busca una naturalidad en la voz del personaje, sin desdeñar el uso de diferentes recursos literarios, en especial anáforas, comparativas y metáforas, que confieran cierto lirismo al texto, y que recuerdan que se trata de una construcción literaria: “Elegí a una mujer de mediana estatura, morena. La elegí simplemente por su boca. Una boca que dejaba ver unos dientes no muy perfectamente colocados, pero sí muy blancos y brillantes. Quise besar esa boca, los labios y los dientes. Simplemente por eso la elegí” (p. 66).

Realmente, en el discurso no se halla un receptor implícito del testimonio, pero se debe sobreentender su presencia puesto que el narrador no explica los elementos del mundo ficcional, como la *Zona* (campamento de los humanos que estudian el planeta), el *hu* (bebida alcohólica que se compara con el vodka) o el pueblo (poblado de los nativos cercano a la base de los humanos). Al sobreentenderse esos términos, el discurso se aligera de las típicas explicaciones del narrador que detienen el ritmo narrativo propias de muchos textos de ciencia ficción. Por contra, el lector se ve obligado a conferir un sentido a estos términos, según el contexto en el que se usan a lo largo del relato.

Ante la reducida oferta de ocio y la depresión que abruma a los investigadores, el protagonista y sus tres compañeros, Frank, Ernest y “Big” Jim, se dan a la bebida de forma sistemática cada noche. Desde un primer momento, la nieve provoca toda una analepsis de la infancia del protagonista, lo que aumenta el sentimiento de nostalgia. La



sensación de morriña se potencia en la distancia, pues la palabra Tierra se convierte en un tabú que el narrador sustituye por un deíctico que aparece en cursiva. El recuerdo se vuelve motivo de alegría y dolor a un mismo tiempo. Las evocaciones del protagonista, por un lado, le devuelven a una realidad en un planeta extraño, de ahí la búsqueda de la evasión por medio del alcohol, y, por otro, le retrotraen a un mundo dejado atrás, la Tierra, y en especial a las sensaciones de felicidad provocadas por el cine. A través de las alusiones a numerosas películas clásicas, de una parte, su mención lleva a deducir que el relato, aunque sin precisión temporal, se ambienta en un futuro no muy lejano, y, de otra parte, se hace del séptimo arte un elemento importante en el relato.

En este punto, conviene recordar que Garci triunfaría en años venideros como director cinematográfico, y que en ese momento era crítico de cine en diversas publicaciones españolas especializadas. Por ese motivo, el papel del cine resulta primordial para explicar el mundo ficcional que se describe en este relato. Se producen a lo largo del texto numerosos parecidos con las películas del western, como la idea de colonización, la naturaleza extraña, la presencia de nativos y la prostitución. El símil aparece incluso aludido en el texto de forma directa: “Había siempre, a la hora de la elección -evitábamos estar dos veces con la misma mujer-, un rito que recordaba, vagamente, aquellas *girls* y aquellos *saloons* de los films de mi infancia” (p. 66). Además, en la descripción, los nativos adoptan rasgos de los indios: “Bajo, grueso, de tez más oscura de lo normal. Su cabeza no tenía cabellos” (p. 71)

La idea de pequeña comunidad aislada también se analiza en el texto. En la distancia se produce una desvinculación de las tradiciones adquiridas, y la fecha clave en la que se ambienta el relato, la Navidad, no se celebra, es decir, comen como todos los días: “La comida, ignoro el motivo, resultó poco agradable. Apenas se habló. De las otras

mesas no llegaban apenas voces” (p. 64). En la cara de hombres y mujeres también se aprecia ese hastío de la situación, esa depresión constante que afecta a su rutina. El protagonista siempre especifica que come sin mucho apetito, es decir, hay una inapetencia, una falta de ilusión vital que afecta a todos los humanos de la *Zona*. Las conversaciones, aunque intensas en un principio a causa de la novedad, se vuelven cada más intrascendentes, cuyo mejor ejemplo es cuando Frank pregunta al protagonista acerca del correo que ha recibido de su familia (p. 70). Empiezan a aparecer temas prohibidos, por ejemplo, el trabajo, y se busca el descanso mediante actividades más individuales, como la lectura, la música o el cine.

Por otro lado está el tema sexual. La escena en el prostíbulo ocupa un lugar central en el texto. En el cuento se aclara que las autoridades ofrecen la posibilidad de acostarse con una mujer cada siete días, es decir, se permite el sexo de forma controlada. Para los trabajadores de la *Zona* se han construido al lado unos barracones, que llaman «La Torre», donde hay mujeres cuya estancia en el planeta es de dos años y que gozan de todas las comodidades y cuidados sanitarios. El mismo protagonista tilda la situación de denigrante, pero ello no evita que visite el burdel y que se encuentre con una mujer, Alice, a pesar de estar casado y tener dos hijos, cuyos nombres, Eva, Tom y Nick, aparecen en el correo de felicitación navideña que le envían. Destaca en esa escena la cosificación de Alice, pues lo que obsesiona constantemente al protagonista son los labios de la mujer.

La situación deprimente que se describe en el texto a través de los pilares de la nostalgia, el control sexual, la rutina laboral y la convivencia en una pequeña comunidad, constituye la defensa de la que se vale el protagonista para justificar la adicción a la bebida. El alcohol les sirve a los personajes como medio de evasión de una realidad que les oprime y de la cual no pueden huir, pues el planeta se convierte en una cárcel. El

alcohol no sólo les libera de sus penurias vitales, sino también de sus constricciones morales. En ese sentido, en la noche del día de navidad, alguien propone ir al pueblo. Borrachos, acuden a pedir *hu* y a molestar a una pareja de nativos, un anciano y una joven embarazada. En la descripción de la muchacha ya aparece el erotismo: “Su cabello era rojizo; su rostro, tostado, y sus ojos, grandes y dorados” (p. 72). En ese punto final se desencadena la tragedia, cuando, ebrios, acaben matando a la joven embarazada, un acto que vaticina el narrador al afirmar que “parecía una niña buena, a punto de subir al cielo” (p. 72).

El protagonista es testigo del maltrato físico. Aunque lo repudia, no actúa para impedirlo, bien por estar ebrio, bien porque le paralizase el miedo. Su reacción será romper el disco donde estaba el mensaje de su familia, símbolo de su completo desapego a un mundo del que ahora es consciente que volver le estará completamente vedado. La propensión por la tortura que caracteriza a sus compañeros, a causa del aburrimiento, del hastío y de la prepotencia, será clave en la interpretación del texto. La tragedia ya se presagia en las actitudes críticas del protagonista, quien asocia el Bien con los nativos y el Mal con los humanos. De esta forma, en el texto se aclara que los indígenas son benévolos, no conocen maldad, ni inocencia, ni diferencian entre vida pública y privada. Además, mantienen una actitud de indiferencia ante la irrupción y acciones de los humanos: “Ellos no se inmutaron. Y no preguntaron. Nos aceptaron, simplemente” (p. 68). El hombre, por contra, aparece como prepotente, dominado por un sentimiento de superioridad, y actúa sin reflexionar sobre el sentido de sus acciones.

Hemos comido su comida, hemos bebido sus vinos. Hemos oído su música. Nos hemos acostado con sus mujeres. Y nadie de nosotros ha notado nunca placer o alegría mientras

hacia cualquiera de estas cosas [...]. Pienso, a veces, que no tenemos ningún derecho a penetrar de esta forma en su cultura, en ellos, en su civilización. Es suya. Nosotros, tarde o temprano, acabaremos con ellos. Los mataremos. Porque no los soportamos (p. 69).

De este modo, se produce a través de sus reflexiones, dominadas constantemente por la nostalgia y los recuerdos de niñez y de la familia ausente, una crítica de la colonización y de la actitud de superioridad humana que adquiere su clímax con el asesinato. La visión, por tanto, que desprende este relato de la humanidad es negativa: la actitud frente a la alteridad siempre se produce con miedo, odio y/o violencia. La soledad, junto con el mundo ajeno y opresivo serán acicates que lleven a los protagonistas, científicos de profesión, es decir, representantes del racionalismo humano, a degenerar en la barbarie.

### 7.3. Juan García Atienza: la eugenensia como condicionante vital.

- G. Atienza, Juan (1967), “Las tablas de la ley”, en Santos, Domingo (comp.), *Antología de novelas de anticipación*, volumen VII. Barcelona: Acervo. Pp. 301-322.

Aunque de 1967, este relato merece un análisis detenido. Como se ha indicado ya, su selección la justifican las dos reediciones que alcanzó en los años objeto de estudio en la presente investigación. Probablemente sea el mejor de los relatos que escribió Juan García Atienza en el decenio en que estuvo creativamente vinculado con la ciencia ficción, aunque se pueden destacar otros textos suyos como “Balada por la luz perdida” (ND 23: 84-118), “La gran voz de Dios” (ND 40: 25-32) o “El callejón del sapo” (ND 59: 7-60). “Las tablas de la ley” presenta un tema fictocientífico clásico, pero de escaso tratamiento en España: la eugenesia. El título ya remite al carácter por un lado sagrado que tendrá la legislación de ese mundo futuro, por lo que su autoridad, convertida así en inquebrantable, estará presente a lo largo de todo el texto. Tras la eugenesia, el resto de elementos futuristas aparecen indirectamente mencionados a lo largo del discurso como meros componentes ornamentales, por ejemplo, el helitaxi, el cigarrillo antinicotínico o la iluminación iónica. Muchos de ellos son meras referencias de segunda fila que la voz narradora incluye entre guiones, como la descripción del traje del protagonista que refleja una moda diferente. Estas menciones sirven para potenciar el extrañamiento temporal respecto al presente.

En este cuento, Atienza describe un futuro distópico cuyo gobierno mundial clasifica a los humanos por grupos genéticos e imposibilita legalmente los matrimonios

entre dos sexos pertenecientes a distinto grupo. El fin es evitar la reproducción entre individuos genéticamente diferentes, con la excepción del denominado grupo X, a quienes se esteriliza por conllevar taras congénitas. El protagonista, Fernando Silva, pertenece a un grupo minoritario, el K (0,000006 %), que además posee una desigualdad de sexos: 8964 hombres y tan sólo 36 mujeres. En este sentido, su mayor obsesión es buscar a esas ansiadas mujeres para entablar una relación amorosa con alguna de ellas.

Gracias a los datos sobre esas treinta y seis mujeres que le proporciona el Instituto Federal de Estadística, encontrará a la ideal, Virginia, aunque desgraciadamente ella está casada con un hombre llamado Efraím Zubiaurre. Fernando Silva recurrirá a unos abogados que se propondrán asesinar al marido y después realizar los trámites legales para que pueda suplantarlo. Es precisamente en la conversación con el abogado donde aparecerá el lado oscuro de ese futuro, la legalización de la violencia. Sin embargo, el cuento termina de forma circular, cuando Fernando, una vez suplantado el papel de Efraím, se marcha a su fiesta de jubilación, y ve, tras despedirse de Virginia, que ahora es su mujer, a un hombre tambaleante que se acerca a ella.

En esa escena final se repiten los mismos elementos del primer encuentro de Fernando con Virginia, pero invirtiendo los papeles, pues ahora Silva será el marido: la música (el segundo concierto electrónico de Krakäuer), el claxon del helitaxi, el beso largo, la figura vacilante acercándose a Virginia y su incapacidad de habla para responder a la mujer. Este final ya se anuncia a través de ciertos indicios a lo largo del discurso, que funcionan como pistas para el lector: la indiferencia del abogado, que no parece asombrarse ante el caso de Fernando, sino que le resulta una rutina, o la indiferencia de Virginia ante el cambio de marido, como algo habitual.

Aun así, la idea de la circularidad, de que la historia se volverá a repetir, queda

rotundamente sugerida con el intertexto final, que repite el comienzo del anuncio del asesoramiento legal de los abogados que sugirieron a Fernando el plan. Con este final abierto se ofrece la suposición de una historia que se repite, pues da a entender que el nuevo pretendiente, otro desesperado miembro del grupo K, recurrirá a la misma artimaña que Fernando Silva o a otra similar para conseguir a Virginia.

Precisamente uno de los elementos más interesantes en “Las tablas de la ley” lo componen los veinte intertextos que pausan la progresión de la trama y potencian la intriga al generar pequeños clímax en la historia. Son fragmentos en cursiva -citas de leyes, anuncios publicitarios o estudios estadísticos de dicho mundo futuro- que complementan la trama principal. Gracias a ellos, se ofrecen al lector explicaciones para una mejor comprensión del mundo ficcional, y su inserción en el discurso viene determinada por la revelación de un dato clave sobre dicho porvenir. De este modo, se observa, por una parte, un control meditado de la información por parte del narrador, y, por otro, se transforma en una herramienta valiosa, pues, además de explicación para el lector, estos textos otorgan verosimilitud al mundo ficcional, lo completan, lo dotan de contenido.

Gracias a estos fragmentos se percibe cómo un supuesto porvenir positivo se transforma progresivamente en la pesadilla distópica donde la eugenesia es sólo la pirámide de todo un sistema social. Lo que en un principio se describe bajo la óptica del positivismo -jubilación a los treinta años, mayor esperanza de vida...-, pasa pronto a indagar la problemática del personaje. La eugenesia resta libertad a los individuos en la elección amorosa. Pero el control también aparece de forma más exhaustiva según progresa el discurso, como el gobierno mediante un ordenador central, lo que reduce a la humanidad a un esquema estadístico. No obstante, el aspecto más sombrío de la distopía

la expone el abogado vejete a Fernando Silva cuando explica no sólo la manipulación informativa, que aparece recogida en la legislación, sino también la manera en que el sistema posibilita de forma encubierta la violencia y el asesinato entre individuos para mantener el equilibrio de población.

A la hora de narrar esta historia, Atienza optó por una voz narradora heterodiegética extradiegética, y un predominio de la focalización externa. Escasos son los momentos en que introspecciona sobre el protagonista para revelar sus pensamientos o sentimientos, y en muchas de esas ocasiones lo realiza de forma indirecta. Aún así, el distanciamiento del narrador se contrarresta con la identificación que busca con el protagonista, en primer lugar, al focalizar la trama sobre un único personaje, pero también, mediante exclamativas o repeticiones que potencian la tragedia del personaje (“¡Y tanto que lo sentía!”, p. 302), o al prejuizar y caricaturizar al resto de personajes, como al funcionario del Instituto Federal de Estadística (“ojillos ávidos”, “doblandose en reverencias”, “empalagoso”, pp. 303-304) o a la anciana cherokee Gacela Tímida (“nonagenaria”, “rostro apergaminado”, “aspecto de una bruja de cuentos infantiles”, p. 309).

El estilo de Atienza se caracteriza por el uso de frases cortas y contundentes, que permiten vislumbrar una búsqueda de economía formal que le lleve a incidir en los elementos que desea resaltar en la trama. Por ese motivo, se aprecia un dominio léxico en este escritor (“los mismos leguleyos se rodeaban de un fantástico histrionismo”, p. 315), aunque escaseen los recursos literarios, principalmente a causa de una pretensión denotativa que facilite la comprensión del mensaje del relato al lector. Las excepciones son unas pocas comparaciones (“temblando como un flan mal cocido”, p. 313) u ocasionales metáforas (“era la imagen de la indecisión”, p. 313).

Sin embargo, Atienza juega a lo largo de las “Tablas de la ley” con el ritmo



narrativo, mediante el cual consigue intensificar la trama. Mayormente sólo encontramos dos diálogos en el relato, y ese recurso al ritmo de escena sirve de antesala a dos momentos decisivos en la evolución del protagonista, pues en ellos se revela información fundamental sobre el mundo ficcional, la cual incidirá en la trama. El mejor recurso son sin duda los dos clímax narrativos que realiza Atienza al intercambiar el discurso y los intertextos de forma vertiginosa. Esa aceleración del ritmo narrativo y sus constantes pausas marcan la evolución de Fernando Silva, que adquiere rasgos de personaje redondo. La actitud del protagonista va cambiando desde el comienzo del cuento (“tomó una decisión firme”, p. 301), puesto que está determinado por su obsesión de encontrar una mujer (más por una pretensión sexual que amorosa). Así, progresivamente se va rebelando contra el sistema, hasta que al final aprueba la puerta de atrás que le permita conseguir su objetivo: Virginia.

De ahí que el relato termine de forma circular, cuando el destino decide que pagará a Fernando Silva con la misma moneda. A través de ese final se censura la actitud adoptada por Silva y se refleja que el sistema se reestructura, que la trampa del protagonista ya estaba prevista y solventada antes de suceder. La rebeldía de Fernando Silva termina de forma trunca; su éxito era mera apariencia. De este modo, como ya declaró Juan Ignacio Ferreras acerca de las distopías, el fracaso de un individuo es insignificante pues en realidad comprende el fracaso de toda la humanidad (Ferreras, 1972: 127).

#### 7.4. María Guera y Arturo Mengotti: un caso de hibridismo.

- Guera, María y Mengotti, Arturo (1968), “Herencia de sueños”, en *Nueva Dimensión*, nº 3, pp. 18-31.

El dúo madre e hijo colaboró con *Nueva Dimensión* especialmente en los primeros años de vida de la revista, hasta que emigraran a Suiza, tras lo cual se perdió el contacto con estos dos escritores que no perpetuaron la labor literaria. Entre los cuentos que publicaron, el más destacado es este. En su momento, “Herencia de sueños” fue votado por los lectores como el mejor cuento de ciencia ficción en lengua castellana aparecido en la revista durante su primer año de vida, motivo por el cual fue reeditado en el número extra cinco dedicado a estos dos escritores. Por si fuera poco, también es el cuento seleccionado por Santos en la antología *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982) como el relato más relevante de Guera y Mengotti.

En primer lugar destaca la escritura conjunta de estos dos escritores. En la nota introductoria a su primera publicación se destacaba que Mengotti sólo tenía 14 años, por lo que era el escritor más joven del momento. Por ello, él aportaba el ejercicio imaginativo, que después era pulido por el estilo de la madre, compaginando así imaginación y talento. También a causa de ello se produce otra de las características esenciales de Guera y Mengotti: el hibridismo de la fantasía y la ciencia ficción. Por otra parte, “Herencia de sueños” es el primero de una serie de relatos cuyo elemento común es el protagonista, Thur.

En este caso será el propio personaje quien narre su historia (voz narradora homodiegética intradiegética). Pero la relata a un narratario al que se dirige en diversos

momentos a lo largo del discurso con el apelativo de “amigos”, por lo que es conocido. Será al final cuando aparezca la verdadera justificación discursiva: “Amigos, no he destruido la vida, aquella rata que vi era la prueba. He hecho algo pero, he destruido nuestra herencia. Vuelvo para que me juzguéis” (p. 31). Todo el relato constituye la defensa de Thur de la actuación realizada durante su visita al planeta Tierra, en la cual explica a sus congéneres lo que allí había sucedido.

Por ese motivo, el relato se abre con una sentencia contundente: “he vuelto a la Tierra” (p. 18). A través de ella se ubica al lector en un futuro donde la humanidad ya no reside en el planeta donde se originó. Esa sensación se incrementa con la mención a la nostalgia de los ancianos como Thur, pues los jóvenes ya están desarraigados de su origen, igual que los hijos de los emigrantes. Es determinante que Thur comience su historia con la llegada al planeta, cuando anochece, y se marcha una vez terminada su labor, al amanecer. La acción transcurre a lo largo de la noche y el camino de la oscuridad a la luz tendrá relevancia en la historia.

De la declaración se entiende que la melancolía ha llevado a Thur a regresar al planeta abandonado para encontrarse con una desolación omnipresente marcada a través de los elementos del silencio, el frío y las imágenes de destrucción que vislumbran un apocalipsis pasado: “Moho de milenarias piedras, o tal vez cráneos desenterrados, humedad de musgo y hojas podridas, relente de agua estancada, la acogida del viejo cementerio de la humanidad” (p. 18). En el trayecto desde su nave para encaminarse hacia las ruinas de una ciudad justificará el atractivo que le llevó a regresar al planeta abandonado: “Yo sé que me preguntareis [sic.] porqué [sic.] quería afrontar con mi cuerpo indefenso la amenaza que desencadena la oscuridad, revivir el cansancio y el miedo que han dejado de existir para nosotros. Siempre sentí la añoranza, y está en nuestra condición

el impulso a desafiar el peligro” (p. 19).

Por ese motivo se adentra en las ruinas urbanas, que describe con imágenes de abandono: vehículos oxidados, fuentes secas, árboles retorcidos de agonía. El único indicio de civilización que halla son las campanadas, signo del imperturbable paso del tiempo. De este modo, los relojes siguen cumpliendo su función, a pesar de que nadie los consulte. Así es como descubre Thur la luz en un soportal, y se adentra en el museo para toparse con el verdadero misterio de la trama: en los lienzos que siguen fijados a las paredes, las figuras habían desaparecido.

Este detalle justifica los futuros encuentros de Thur con personajes salidos de distintos cuadros y materializados físicamente que acompañarán al protagonista: Moana, Chrestien y Gianina. Este misterio es el que aporta el cariz fantástico relacionado con el hibridismo que caracteriza a estos autores. No hay explicación sobre este hecho sobrenatural. La dimensión cognitiva, la belleza fictocientífica de la ciencia, se elude a lo largo del relato y se sustenta únicamente en una vaga explicación: los humanos huidos de la Tierra, en su desarrollo tecnológico, han prescindido de las máquinas para potenciar el espíritu. En ese proceso algún efecto secundario provocó que las imágenes de los cuadros, símbolo de la imaginación y herencia cultural humana, cobraran vida. Es Moana quien lo explica cuando declara: “Me ha dado vida la fuerza del recuerdo, la nostalgia de los hombres” (p. 22).

Este hecho no sólo supone al lector un esfuerzo mayor para conseguir el estado de suspensión de la incredulidad que le permita ver los acontecimientos narrados como verosímiles dentro de la narración que los contiene, sino que también a Thur le cuesta asimilarlo: “Mi espíritu confuso titubeaba con la verdad entrevista, casi a punto de aprehenderla” (p. 21). También de este modo se desarrollarán numerosas referencias al

mundo de la pintura, como los soldados que patrullan la ciudad, que aluden a *La ronda nocturna* (1642), de Rembrandt, o cuando los personajes se encuentren con una escena alucinante cuya descripción se remite a *El jardín de las delicias* (hacia 1500-1505), de El Bosco.

Los personajes, a su vez, actuarán en relación con la personalidad que reflejaban en el cuadro. De este modo, Chrestien, descrito como un caballero del siglo XVI, se regirá según un ideal caballeresco. Por su parte, Moana, descrita como una gitana, mantendrá una actitud rebelde y representa un modelo femenino con iniciativa propia. Será un modelo contrapuesto al de Gianina, descrita como una primavera de belleza exuberante, que se acomodará a clichés femeninos y será paciente de acciones ajenas, como el intento de rapto de un domador de fieras que deseaba hechizarla.

Formado el grupo de cuatro personajes, acudirán a una casa sospechosa a la que el lebel de Chrestien había gruñido para indagar el modo de acabar con las creaciones, de que Thur pueda volver a darles descanso, pueda enmendar el daño. Sin embargo, en la casa encontrarán a un alquimista en un laboratorio, descrito también como otra figura pictórica. Por ese motivo, este personaje, antagonista de Thur, actuara también según el arquetipo que representa: hechicero conocedor de la verdad, risa maligna y plan premeditado. De esta forma, el alquimista rebelará que Thur ha sido, junto con sus compañeros, víctima de una trampa mediante la cual el brujo deseaba vengarse de sus creadores usando sus mismas armas: “Es la fuerza de vuestros sueños, con la que nos disteis vida, y que ahora puede alzarse contra vosotros y destruirlos, por mucho que intentéis huir a través del espacio. Está aquí, y un momento después estará en vuestras mentes para aniquilarlas” (p. 30).

La rebelión del alquimista representa el alzamiento de la criatura frente a su creador.

El hechicero defiende que son más humanos que los hombres que abandonaron el planeta y les crearon. Proclama su liberación, que finalmente Thur frustra con la destrucción de las imágenes pictóricas materializadas físicamente, al invocar el poder de una estrella. Sin embargo, en las palabras del alquimista y en su enfrentamiento con Thur se produce una reflexión sobre la verdadera naturaleza humana. A lo largo del relato, Thur asocia la frialdad, el olvido y la insensibilidad con sus congéneres, ajenos a sus verdaderos orígenes, mientras que le asombra en las creaciones sus rasgos humanos: “Pobres viejos sueños fijados en un lienzo, que se habían vuelto tan humanos y no sabían qué hacer con sus sentimientos, retazos de su verdadera vida, con los que intentaban afianzarse en la nueva” (p. 25).

Aunque Thur no ha destruido la vida, puesto que antes de subir a su nave para regresar, una rata se cruza en su lado, sí ha aniquilado una dimensión humana de sumo valor, los productos de los sueños. La historia adquiere un sentido alegórico cuya moraleja hace reflexionar sobre la verdadera naturaleza de la humanidad. Thur comprende que al borrar el pasado, el hombre queda desvinculado de su origen y pierde su identidad, pierde una magnitud espiritual que lo une al pasado y se vacía de sentido: “Poco a poco se irán borrando de nuestra alma y dejaremos de ser humanos” (p. 31). El mensaje, entonces, no podía ser más admonitorio: el progreso científico desmedido ha llevado al hombre a destruir los sueños, a destruir los productos de la imaginación y anclarse en un materialismo presente.

Al margen de la trama, otra característica particular de este relato está en que refleja el personal estilo de Guera y Mengotti, del cual ya se han comentado algunos rasgos. En especial, su discurso se caracteriza por el predominio de un ritmo ralentizado donde se presta mucha atención a los detalles. En ese sentido, abundan las descripciones que se

insertan en el texto deteniendo el ritmo de la narración por completo, como fragmentos independientes a los narrativos. Este tipo de descripciones de gran detalle, con tanta adjetivación, confiere un estilo barroco y sobrecargado a la escritura del dúo madre e hijo. Ello permite deducir su fascinación por lo visual y por la recreación de la fantasía que despliegan en sus cuentos:

Iba vestido con calzas y jubón de terciopelo, de un verde profundo, y las amplias mangas ribeteadas de piel flotaban alrededor de su cuerpo. Encima llevaba un peto de acero bruñido que lanzaba un brillo mate; un enorme sombrero parecido a un turbante y adornado con un joyel y plumas de pavo real cubría su cabeza; a la cintura llevaba una daga de chisporroteante empuñadura (p. 22).

### 7.5. Rafael Marín: la equiparación del discurso a la fábula.

- Marín, Rafael (1982), “La luna pálida”, en *Nueva Dimensión*, nº 143, pp. 94-103.

En su momento, se criticó a Domingo Santos por no incluir en su antología *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982) a autores que despuntaron después dentro del género en nuestro país. Una de esas elisiones fue Rafael Marín. El estilo de Marín supone un salto cualitativo respecto a los escritores de ciencia ficción española precedentes, en especial por el formidable cuidado del discurso, que sitúa al mismo nivel que la historia. Prueba de ello es este relato: “La luna pálida”. En este cuento Marín estudia los efectos de la soledad en su protagonista, una citóloga, Liz Swan, aislada en un búnker subterráneo, situado bajo Pasadena, tras un holocausto nuclear. Ante esta situación, la mujer termina por clonarse y mantener relaciones sexuales con su sosia hasta que la radiación termine por destruir el idilio romántico que provoca esta parafilia. Esta presentación de la trama permite asociar el relato con el subgénero de la ciencia ficción posapocalíptica.

Precisamente el comienzo, *in media res*, describe una de esas escenas amoratorias. De este modo, se produce un principio abrupto donde se describe esta situación anómala en la que la protagonista se acuesta consigo misma al ser, realmente, dos personas. Ello provoca el juego de reflexividad que genera imposibles y que será una de las características de “La luna pálida”: “Me acerco a mí misma [...]. Susurro palabras hacia mi oído, caigo hasta mi cara y me beso honda, dulcemente” (p. 94). Sin embargo, ya se precisan en ese inicio muchas de las claves del relato, como la referencia a los dos cuerpos que son en realidad el mismo: “Dobles manos mis manos” o “Dedos propios que son dedos extraños” (p. 94). Además, tras el encuentro sexual, se precisa la causa que



aclara la situación inicial de la trama: “No soy más que la última mujer, el último bastión, un reducto de soledad en un cráter atómico, la raza humana simplificada, reducida a dos veces yo y la soledad y las frías paredes de hormigón y el canturreo terrible del silencio” (p. 95).

Esa situación de relajación lleva a la protagonista a los recuerdos y justifica discursivamente la presencia de la analepsis, que se abre con la anáfora “La noche” (p. 95, p. 96) y que explica la situación inicial del relato: el holocausto nuclear. Pero la voz narradora homodiegética intradiegética permite, por una parte, la interiorización con la que explorar las emociones ante la visión de tamaña catástrofe: “Es difícil calcular cuánto tiempo estuve tumbada allí, encogida en la posición de un feto, mirando el rojo de la claraboya pasar de púrpura a un celeste intenso” (p. 96). Por otra parte, también muestra la asunción de la situación de encierro donde el búnker se convierte en una cárcel: “Recuerdo los días amontonados uno detrás de otro, divididos en eternidades a intervalos de comidas (esta pasta seca que es capaz de aguantar cien años), siempre mirando la claraboya del cielo púrpura en el amanecer y en el ocaso” (p. 97).

Tras ese primer momento, rememora el recobro de la iniciativa, la clave para huir de la soledad, el trabajo. Así, llega al proyecto secreto, prohibido, de la clonación humana, el cual, como bióloga, investiga. Se justifica con esta treta el proceso de clonación: “Fue a partir de ese momento cuando decidí crearme” (p. 98). Resulta interesante que en este punto el relato se acerca a la ciencia ficción *hard*, mediante el personaje científico y el juego con la ciencia como campo con el que especular a través de la imaginación. Desde luego, se trata de una hipótesis actual, pero a la que se confiere verosimilitud mediante la inclusión de tecnicismos en el discurso: “Controlaba el crecimiento acelerado de la doble espiral de los nucleicos” (p. 98).

Por otra parte, también destaca el momento de desarrollo acelerado del feto (“veinticinco años en nueve meses”, p. 99), cuando la protagonista le va confirmando sus recuerdos y experiencias mediante una invención que justifica el acto, el “hipnoinductor magnético”. No obstante, lo relevante es que esa transferencia hace que la citóloga retrotraiga los recuerdos de una vida en un ritmo de resumen que acelera la narración mediante una enumeración de imágenes y sensaciones que constituyen una serie de enunciados yuxtapuestos por comas. Aun así, realmente el personaje es consciente de la farsa creada, especialmente cuando expresa que es probable que “todo no sea más que una comedia interpretada con todo detalle por mí dos veces” (p. 99). La clonación provoca el idilio amoroso, que se califica como perfecto, pues ambos sujetos, al ser el mismo, se conocen a la perfección, tanto que muchas veces prescinden casi del lenguaje y anticipan los movimientos del otro.

Sin embargo, el relato acaba con esta perversión sexual cuando gira hacia la tragedia. El elemento trágico aparece a través de los terremotos, pues el búnker, agravado por la explosión nuclear, se encuentra bajo la falla de San Andrés. Los movimientos tectónicos provocarán grietas en la estructura que protege a las dos mujeres, permitiendo a la radiación filtrarse en el interior del ambiente protegido. Se trata de una muerte anunciada, lo que confiere mayor dramatismo a este final: “Este mi romance está tocando a su final, ha venido la muerte a reclamar su triunfo, a desguazar con su tenaza sucia este teorema de amor perfecto” (pp. 101-102). Aquí la protagonista justifica la decisión final a través de su obsesión por la belleza: “Es la fealdad y la vejez antes que la propia muerte lo que más temo” (p. 102). Por ello, no quiere ser testigo de su degradación, en plena juventud, por dos veces (en ella y en su sosia), actitud que refuerza con la anáfora “no quiero” (p. 102), aparecida tres veces. No obstante, la decisión final se oculta, lo que

refleja un juego con la información, que se va lentamente sugiriendo hasta volverse explícita: “Mi asesinato. Mi suicidio” (p. 103).

La imagen final retoma la clave del espejo. El espejo es la imagen más importante del relato y sobre la que se construye el juego de paralelismos: “Disparo dos veces al mismo tiempo” (p. 103). La acción final es recíproca, son la misma persona, mirándose mutuamente, actuando de forma idéntica y al unísono, pero invertida la posición, igual que el reflejo del espejo. El espejo también aparece al describir las escenas amorosas, especialmente a través de la mirada: “Miro doblemente el techo azul” (p. 95). A la hora de plantear ese amor «perfecto» se convierte en clave estructural especialmente con las acciones dobles: “Sintiendo en las yemas el contacto dulce de la piel, notando en la cara el surco visible de los dedos” (p. 100). Finalmente, esta misma idea se encuentra al justificar la decisión de suicidio por la decrepitud doble: “No quiero verme sufrir ni sentir mi sufrimiento, porque más horroroso aún que el dolor que sé que me aguarda será verlo repetirse en mi otro cuerpo” (p. 102).

Desde esta perspectiva, el amor descrito en “La luna pálida” puede entenderse como un acto de narcisismo absoluto: “Dudo que haya habido jamás alguien tan feliz, tan deliciosamente enamorada de yo misma. El sueño de Edipo es mi sueño. La locura de Narciso es mi locura. Soy mi madre y soy mi espejo” (p. 101). Por una parte, la referencia a Narciso posibilita interpretar el relato como una modernización del tema mitológico, un rasgo que resulta frecuente encontrar en muchas obras de ciencia ficción. Otro detalle es la referencia freudiana al sueño de Edipo, es decir, al sueño de una mujer seductora y madura que se acuesta con un joven, aunque en este caso se trata de dos mujeres, una madre de la otra, que mantienen el mismo aspecto físico porque se ha acelerado el crecimiento de su doble. Por ese motivo, también se alude a la maternidad, puesto que es

creadora de su sosia.

Sin embargo, como se ha apuntado, destaca en “La luna pálida” la pretensión de renovación lingüística que busca Marín en este cuento al enfrentar el lenguaje a una realidad donde debe designar acciones de dos personas que en realidad son la misma: “Me acerqué desnuda hasta mi yo” (p. 100). Una de las estrategias de las que se vale Marín será aplicar una reflexividad que identifique el sujeto y el complemento directo con el mismo referente: “Me veo avanzar [...] y me acerco a mí misma” (p. 94). Se trata de una reflexividad semánticamente imposible en una situación normal, como se percibe en acciones como susurrarse al oído, en “me fundo en un abrazo tierno” (p. 93) y en “me veo dándome la espalda” (p. 101). En ese sentido, llama la atención que casi no recurra al uso de la primera persona plural para provocar la identificación de las dos mujeres, pues desea en todo momento distanciarlas: “En los movimientos no somos del todo coordinadas” (p. 100). Por tanto, la voz narradora recalcará su presencia en la declinación verbal, para reforzar su actuación individualizada y separada del doble: “Tomo la mano que no es mi mano propia, la mano que es mi calco” (p. 95); “Asistí como espectadora y como protagonista al gran suceso de mi segundo nacimiento” (p. 99).

Por otra parte, además de las posibilidades que ofrece la voz narradora homodiegética intradiegética, se acude al presente de indicativo con la pretensión de actualizar la trama. Este tiempo verbal posibilita reflejar que lo narrado está pasando en el mismo momento de habla, lo que justifica también que el discurso se termine con el disparo y la muerte del narrador. Sin embargo, el discurso no está construido buscando una naturalidad propia de la oralidad, sino que se plantea como un constructo literario donde jugar con la poeticidad del texto para provocar un preciosismo sin precedentes en la literatura española de ciencia ficción.

En ese sentido, se observa un cuidado detallismo en el discurso narrativo, rico en recursos literarios. De este modo, las comparativas recogen imágenes que se identifican con los conocimientos y perspectiva del personaje, incidiendo en el punto de vista adoptado en el relato. También será muy común la presencia de estructuras bimembres que sirven para precisar la imagen que se transmite: “proyectos olvidados, quimeras inútiles” (p. 97). Aun así, aparecen otros tropos como la personificación (“el hongo de torio devoraba y gemía”, p. 95), la repetición (“Las luces rojas empazaron a bramar peligro peligro peligro”, p. 96), la antítesis (“Dedos propios que son dedos extraños”, p. 94), etc. El texto, por tanto, está lleno de numerosas imágenes preciosistas que embellecen el discurso: “morirme como una estrella bajo el soplo del viento” (p. 97). Esta es, como se ha indicado, la clave que separa a Marín de la generación precedente. Marín será consciente de las posibilidades discursivas mucho más allá de las herramientas de la narrativa y dotará al discurso de recursos literarios propios de la poesía en busca no sólo de belleza, sino de un estilo personal que le caracterizará, pues reaparece en otras obras suyas, como *Lágrimas de luz* (1982).

## 7.6. Sebastián Martínez: lo sublime fictocientífico.

- Martínez, Sebastián (1969), “Portal”, en *Nueva dimensión*, nº 8, pp. 90-104.

Aunque la obra de Martínez posea una reducida extensión -media docena escasa de relatos-, “Portal” sobresale como uno de los mejores textos del número 8 de *Nueva Dimensión*, ejemplar relevante por haberse dedicado íntegramente a la ciencia ficción española. Cuando se reeditó en *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982), Domingo Santos, al introducir el relato, advierte del parecido que tiene con “Residencia de campo” (“Country State”, 1955), de Daniel F. Galouye, relato publicado en el número 36 de la revista argentina *Más Allá*, por lo que el texto del estadounidense perfectamente podía ser conocido por el español a la hora de escribir “Portal”. Al margen de ese parentesco literario, el cuento de Martínez se puede considerar como un relato de exploración espacial que se adentra en el concepto de lo sublime fictocientífico. Aquí se relata el encuentro de una expedición espacial de humanos con una civilización extraterrestre cuyo aspecto primitivo acaba revelando, en realidad, a un pueblo muy avanzado.

Desde el inicio, hay un fuerte extrañamiento espacial, presentado mediante una microsecuencia a modo de informe imparcial y objetivo, donde cada párrafo comienza precisando la hora exacta en que los sensores de la nave descubren un planeta habitable. Desde ese momento quedan fijadas las dos claves del misterio que conduce a lo sublime fictocientífico: el cosmos y el descubrimiento. Ese misterio irá cobrando fuerza en la trama de forma progresiva a través de diferentes indicios: la disposición regular de la vegetación -y no aleatoria como es habitual en la naturaleza-, la presencia de nativos en un número concreto, treinta y siete, la falta de interacción de los nativos con los

exploradores, el resplandor dorado del portal...

Tras ese fragmento inicial aparecen los personajes. El protagonista, el psicólogo Barren Darl, será quien vaya indagando en el misterio. Pronto el planeta irá influyendo en la actitud de Darl, que cambiará de una postura sumisa hacia la liberación. Como individuo proveniente de la civilización, es decir, de un mundo artificial lleno de convenciones, la naturaleza virgen del planeta le llevará a despojarse de todos sus prejuicios y a cuestionar toda su cultura, su sociedad, su trabajo y, finalmente, la actitud de sus superiores. En ese sentido, el planeta funciona para Darl como un *locus amoenus*, y en diferentes momentos a lo largo del relato la descripción de los espacios del planeta adquirirá rasgos específicos de este tópico literario, como el arroyo o la vegetación.

La antítesis de Darl será el retrógrado capitán Jorgsnovara, un hombre de mentalidad cuadriculada y defensor a ultranza de una superioridad moral y tecnológica humana que en el fondo sólo esconde un miedo a lo desconocido propio de la naturaleza del hombre. De por sí, en un momento Darl traza el perfil psicológico de Jorgsnovara al indicar que su despotismo proviene de un trauma infantil generado por el autoritarismo paterno, de tal forma que “odiando el hijo al padre, llegaba el momento en que el hijo se convertiría en lo que era el padre” (p. 92).

De esta forma, el *novum*, una revisión del concepto de civilización, queda potenciado gracias al enfrentamiento de las dos posturas contrapuestas de Darl y Jorgsnovara. Ambos personajes encarnarán el binomio naturaleza/artificio que mueve todo el cuento. Así, mientras Darl se transformará en un defensor del planeta y su naturaleza, Jorgsnovara se mantendrá sin comprender el verdadero significado de lo que los humanos han encontrado en su exploración. No obstante, en ese proceso liberalizador de Darl, no sólo el planeta será elemento decisivo, sino que el amor también será otra

clave. De esta forma, la guía que conduzca a Darl hacia los nuevos senderos será la nativa, la mujer indígena, Ihila.

De por sí, será ella quien revele a Darl la clave del misterio, cuando explique la hipótesis de los diferentes caminos evolutivos. Mediante sus palabras descubriremos que los indígenas son telépatas y representan un modelo evolutivo al margen de la tecnología, por lo que consideran a los humanos como la forma de evolución que no debe emprenderse porque están corrompidos y limitados por la técnica que los tiene esclavizados. Los nativos deciden marcharse porque en su encuentro con el hombre únicamente han descubierto su carácter infantil, para lo que invocan el portal, símbolo de la independencia que los autóctonos tienen respecto a la mecanización.

Los humanos intentan inútilmente detenerles, pero los indígenas van atravesando el portal estelar para dirigirse a otro punto del universo. Ante la obstinación de Jorgsnovara, que recurre a la fuerza bruta, Darl entablará un largo discurso donde califica la naturaleza humana de miedosa y critica a sus congéneres por no haber sido capaces de entender que en el planeta habían encontrado algo superior a sí mismos. De este modo, Darl adopta la posición moralista, semejante a las fábulas medievales, para ofrecer su parlamento ilustrador a Jorgsnovara, y, por extensión, a toda la raza humana, con el cual se cierra el relato:

Algún día, cuando su raza se haya dado cuenta de que solamente se es feliz en la mutua comprensión, cuando se hayan liberado de todos los pensamientos egoístas, de sus prejuicios, cuando pueda pensar y darse cuenta plenamente de que otro ser es igual a uno mismo, que sufre, ama y ríe, entonces el camino estará abierto. Hasta entonces... (p. 104).



Sin embargo, para que Darl llegue a este momento final, ha pasado, como se ha indicado, por un cambio de mentalidad. Este cambio viene determinado en cada pequeño fragmento en que se divide “Portal” mediante la misma estructura: o bien comienza con la reflexión de Darl, constituida mediante preguntas retóricas que potencien la intriga, y continuada de la acción que permita progresar la trama, o al revés. Es habitual la presencia de párrafos de reducida extensión, compuestos de una pregunta sin respuesta o de una afirmación que confiera fuerza a las conclusiones a las que llega Darl.

Además, el punto determinante en el cambio de la mentalidad del protagonista aparece reflejado en el fragmento central del relato, que adopta el modelo expositivo y la narración desaparece. En toda la reflexión, se funde el pensamiento de Darl con la voz narradora, hasta el punto de no poderse diferenciar las ideas de uno y otro. En esta secuencia Darl cuestionará todo el pensamiento humano y el mundo en el que se ha criado para, a través de la imagen de Ihila, invertir los términos de salvaje y civilizado. En todo momento se presenta aquí al indígena como representación del Bien y al humano del Mal: “La humanidad no hacía más que llevarse al espacio sus propios complejos, sus propios mitos, su propio sistema de vida deformado y emponzoñado. La violencia, la desconfianza, la lucha, ya eran instintos y sistemas de vida heredados y afirmados en su historia” (p. 95).

En cuanto al estilo, la subordinación de todos los elementos a la idea que sostiene todo el relato justifica el predominio de rasgos narrativos tradicionales, como el recurso a la voz narradora heterodiegética extradiegética, la coincidencia del orden temporal de la historia y del discurso para potenciar el misterio ante lo desconocido, el predominio de un lenguaje denotativo, o la recurrencia a algunas comparativas que permitan conferir una

idea más clara al lector sobre la realidad extrañada que se describe (“como el contacto de los pétalos de una rosa en la oscuridad”, p. 102). De esta forma, con la pretensión de dejar claro el mensaje, el texto se estructura en reducidos fragmentos, párrafos breves, oraciones cortas, escasas descripciones y una preferencia por la reflexión sobre la acción.

En conclusión, lo más destacado en “Portal” es que constituye un buen ejemplo de una de las siete bellezas que Csicsery-Ronay (2008: 146-181) otorgó a la ciencia ficción: la de lo sublime fictocientífico. Lo sublime es una de las dos maneras de representar el sentido de la maravilla en la ciencia ficción. Los lectores del género esperan disfrutar de la intensa experiencia de ser trasladados del mundo mundano a otros mundos e ideas imaginarios que sobrepasen lo natural y habitual. Lo sublime es la respuesta a una conmoción de la expansión imaginativa, un impacto y una recuperación de la propia consciencia al ser testigos de un fenómeno que se percibe como grande e incomprensible. Lo que viene a reflejar lo sublime es que el hombre se adentra en lo desconocido para entenderlo, para comprenderlo en su totalidad, y eso es imposible.

Por ese motivo, el encuentro de los humanos ante una realidad que no comprenden, es decir, que unos nativos supuestamente salvajes y carentes de tecnología sean realmente superiores a ellos en términos de civilización, lleva a un cuestionamiento de los límites del conocimiento humano. Indirectamente, también se critica la naturaleza del hombre, la cual aparece asociada constantemente a sus defectos más sombríos, como la violencia, el afán de superioridad, o la necesidad de imponer su visión sobre lo desconocido.

### 7.7. Javier Redal: un ejemplo de ciencia ficción dura.

- Redal, Javier (1979), “Naufragio en Titán”, en *Nueva Dimensión*, nº 119, pp. 39-49.

En su participación creativa dentro de *Nueva Dimensión*, Javier Redal firmó en la última etapa de la revista una serie de cuentos escritos a imitación de diferentes estilos de escritores a los que admiraba. Como profesor de física en un instituto en Valencia, se estrenó en *Nueva Dimensión* con este cuento escrito a la manera del inglés Arthur C. Clarke, astrónomo de profesión, muy conocido por su vinculación a la rama dura de la ciencia ficción en obras como *Cita con rama* (*Rendezvous with Rama*, 1972), con la que ganó los premios Hugo, Nebula, Locus y John W. Campbell Memorial.

A causa de ello, “Naufragio en Titán” constituye un ejemplo sumamente ilustrador sobre el subgénero de la ciencia ficción *hard* o ciencia ficción dura y su funcionamiento. En esta modalidad se otorga un mayor protagonismo y cuidado al aspecto científico de la trama, que será también el motor de la historia (Cramer, 2003: 187-188). En ese sentido, posee un *novum* desarrollado con especial interés por la veracidad científica y su desarrollo tecnológico. No se busca crear belleza mediante un lenguaje científico, sino conseguir la mayor verosimilitud posible. Se persigue una sensación de autenticidad al centrar el argumento en la plausibilidad científica. Narrativamente aboga por la sencillez y la idea que termina por transmitir es positiva: una fe en el progreso y en la capacidad humana para superar los límites e impedimentos.

Dada su estructura *in media res*, “Naufragio en Titán” comienza con la descripción de la situación de los náufragos en un ambiente hostil. Posteriormente, mediante una

analepsis, se explica que el transbordador L-3, con una tripulación de diez pasajeros y tripulantes, se ha estrellado en Titán, la luna mayor de Saturno. Se hallan cerca de una zona llamada Nueva Islandia, a 9000 kilómetros del centro de investigaciones, Base Titán. No tienen forma de llegar ni de comunicarse y sólo suministros para tres meses. Entonces, al ingeniero Clarke -claro homenaje al autor inglés- se le ocurre la idea de construir un dirigible al que llaman *Conde Zeppelin II*. Tras su fabricación con el material del que disponían en la nave estrellada, recorren la mitad del camino, pero empiezan los problemas: la bolsa de hidrógeno se está rasgando, y con ello pierden altura. Justo en ese punto les localiza y recata un hovecraft de salvamento de Base Titán, que les encuentra gracias al rastro calórico que iban dejando, pues usan sistemas inflarrosjos como medio de detección.

En “Naufragio en Titán” los personajes se vuelven planos y arquetípicos. Puesto que se reducen a meras comparsas actanciales, quedan relegados a un segundo plano para ceder su protagonismo a la ciencia. Tal es así que el segundo fragmento se dedica específicamente a describir las condiciones de Titán (tamaño, temperatura, atmósfera, geografía...) y a justificar la presencia humana en el asteroide, la cual se debe a fines económicos: obtener materias primas, en este caso, metales. Escasas son las referencias a los personajes y muy reducida su individualización, normalmente referida a su responsabilidad en la nave o a su especialización científica. Sólo un personaje tiene algún aspecto más personalizado, el tejano Hicks, aunque su carácter responde a tópicos como el sombrero y un humor caracterizado por la ironía. En este sentido, los nombres (Clarke, Namura, Hernández, Sulivanov, Schleiten) corresponden a diferentes naciones terrestres, con lo que se busca, más que un afán de globalización, la representación de una élite humana que, independientemente de la cultura, trabaja codo con codo tras un ideal

superior: la lógica científica.

Por ese motivo, a pesar de la adversidad, los personajes no se rendirán nunca. De tal forma lo expresa en un momento el capitán Kovac (“Aunque no vamos a rendirnos, ¿verdad que no?”, p. 43). Detrás de todo el relato se esconde una idealización del racionalismo humano, y una vinculación a la postura positivista, en la cual el ser humano, mediante el conocimiento, es capaz de superar cualquier dificultad que se encuentre delante. Un espíritu de raigambre verniana que se refleja aquí con la victoria de los náufragos frente a las dificultades de la situación gracias a la idea del protagonista: el dirigible. Por muy adversa que sea la naturaleza de Titán, queda domeñada por los colonizadores mediante la ciencia y el progreso tecnológico, lo que lleva al personaje de Clarke a elucubrar, al final del cuento, con un Titán futuro donde los humanos realicen incluso turismo por el satélite de Saturno.

Hacia la consecución de ese fin se subordinan el resto de elementos narrativos. Ello explica la presencia en “Naufragio en Titán” de una voz narradora heterodiegética extradiegética, junto a una focalización externa, una perspectiva con la que se pretende un acercamiento lo más próximo posible a la objetividad. Sólo se produce una interiorización (un cambio a focalización interna) en el fragmento clave en que Clarke consigue dar con la solución: construir el dirigible. La idea en esa secuencia es presentar el discurrir mental del científico para llegar a la idea con la cual solventar la adversa situación. Igual que ha sucedido siempre a lo largo de la historia de la humanidad, la idea viene de una forma sencilla, en este caso recordando hechos del pasado: inventos que permitieran al hombre volar.

De esta forma, es característico que en las digresiones científicas, numerosas en este relato, el discurso de tesis quede roto por la irrupción de la dimensión divulgativa propia

de este subgénero en medio de un discurso expositivo-argumentativo. En el caso de aparecer algún recurso literario, el más común es la comparación, que en el texto se usa en un sentido ilustrador, para reflejar con una idea sencilla una explicación técnica ofrecida por algún personaje: “Tal vez la diferencia de temperatura ha rasgado las bolsas, como un vaso helado que se llena de agua hirviendo” (p. 47). Este predominio científico se mezcla aquí con el paisaje de Titán para generar imágenes donde sobresale la belleza, la cual parte desde la propia ciencia: “Bajo ellos, la capa de nubes rojas. Sobre ellos, un cielo excepcionalmente limpio, gracias a la transparencia de la atmósfera de hidrógeno. Sólo algunas nubes altas de hidrocarburos destacaban allá arriba” (p. 46). Aunque lo habitual es que el narrador adquiera la función de profesor y ofrezca una lección pedagógica, por lo que se opta por la exposición en detrimento de la narración, como sucede en la descripción de Titán:

La temperatura era de 70 grados por debajo de cero, en lugar de los 124 bajo cero que cabría esperar. Esto se debía a un efecto invernadero causado por el metano, junto con la capa continua de nubes formadas por etano, etileno, acetileno y otros hidrocarburos originados por la polimerización del metano bajo la luz ultravioleta del sol (p. 40).

Conviene en este punto recordar que, si bien derivado del afán científico, la ciencia es una de las siete bellezas de la ciencia ficción. Por ese motivo, destaca la cláusula de la argumentación técnica, realizada de la manera más divulgativa posible y a menudo como un juego a la vez literario e intelectual. Sin embargo, como explica Csicsery-Ronay, se trata de una dramatización de los conocimientos científicos. En ese sentido, incluso en este subgénero de la ciencia ficción, la ciencia siempre resulta figurativa. Después de

todo, se trata de literatura, *ergo*, ficción. Por ese motivo, los escritores de ciencia ficción, y aquí Redal no es una excepción, usan el lenguaje y la historia tecnocientífica para evocar la coherencia y correspondencia de una visión del mundo científica, pero siempre con la libertad para violarla, reforzarla, ironizarla o problematizarla. Los escritores toman el conocimiento plausible o las ideas científicas de su momento y extienden la especulación sobre lo desconocido, excediendo sus contextos, revelando su dimensión fantástica (Csicsery-Ronay, 2008: 112-116).

La situación planteada en Titán parte de los conocimientos que se tenían en 1979 sobre el satélite mayor de Saturno, sobre el cual Redal fantasea con una supuesta colonización, o con tecnología futura, como los motores de fisión. En ambos aspectos se percibe dónde debe jugar el escritor para ficcionalizar la ciencia: mediante la licencia que tiene para especular sobre asuntos donde hay pocos datos científicos, o mediante el uso de objetos que la ciencia sólo ha predicho aún. Por su parte, los lectores, dado que participan también en la construcción del mundo, relajan su conducta de probadores, y se quedan absortos con el espectáculo de lo maravilloso donde la ciencia es raramente obvia en sentido inmediato. Por ese motivo, al lector modelo este lirismo «científico» le importa a menudo más que otros elementos literarios, lo que explica la pobreza de los personajes.

Encontramos de esta forma los elementos característicos del *hard* condensados en “Naufragio en Titán”, como la presencia del personaje científico, la visión materialista de la existencia, la firme creencia en la potencialidad del ser humano, centrado en la obsesión por el progreso humano a partir de la tecnología, e incluso, sólo aludido, la presencia detrás de un modelo utópico de sociedad. Por consiguiente, como aclara Fernando Ángel Moreno en su análisis del pacto de ficción de la ciencia ficción *hard*, este subgénero se basa en la belleza de la verdad científica y en la belleza de las próximas

verdades que aún hemos de descubrir mediante la ciencia (Moreno, 2013: 11). La valoración crítica debería hacerse siempre a partir de este presupuesto, que es precisamente aquél que el autor desea potenciar.



## 7.8. Ignacio Romeo: lo grotesco fictocientífico.

- Romeo, Ignacio (1979), “Gaziyel”, en *Nueva Dimensión*, nº 112, pp. 20-35.

Tras abordar el género desde la parodia en la serie “El sabio loco de Majadahonda”, Romeo adopta una postura seria para indagar en un *novum* de tremenda fuerza especulativa. En “Gaziyel”, relato con el que obtuvo el primer galardón en el concurso de la Hispacon del año 1978, se narra cómo Michel Schwartzberg, sociólogo, miembro de un grupo de exploración de humanos en un planeta llamado Yul, empieza a experimentar un amor platónico con un nativo Yul, Gaziyel, que tiene aspecto de batracio y modelo reproductivo isógamo. En este caso no se desarrolla una historia de amor entre un humano y un alienígena que funcione como metáfora de los tabúes amorosos interraciales en nuestra sociedad, sino que el relato explora el contraste de los modelos reproductivos para mostrar ese choque más que como cultural, como biológico. La comunicación sí será posible, gracias al recurso fictocientífico del «Traductor Universal», pero las diferencias biológicas serán insalvables. Schwartzberg aplica sus conocimientos sobre la realidad extrañada con la intención de aprehenderla. Su interpretación es una falacia, lo que conduce a la tragedia final.

El relato se divide en seis fragmentos. Cada uno, a excepción del último, donde se produce el desenlace de la historia, viene precedido por anotaciones enciclopédicas o citas de diferentes estudios -siempre se especifica la fuente-, que arrojan luz a la trama y explican las claves del relato. Este recurso es clásico dentro de la ciencia ficción y homenajea específicamente a Isaac Asimov, quien lo puso en práctica en su *Saga de la Fundación* (1942-1957 y 1982-1992), donde cada historia viene precedida por un

fragmento de la *Enciclopedia galáctica*, obra ficticia también citada en “Gaziyel”.

De este modo, no sólo complementan el relato al conferir sustento material al mundo ficcional mediante una bibliografía ficticia, sino que ayudan a interpretar la historia narrada. Estos textos en cursiva empiezan con una descripción técnica del planeta Yul y terminan con tratados sobre sexualidad y comportamiento humanos, en los que se esconde la clave del cuento: “El hecho del sexo imprime un carácter especial, un carácter predominantemente competitivo, a las sociedades humanas” (p. 31).

No obstante, este detalle sirve para desarrollar la obsesión irracional del sociólogo, que será la verdadera reflexión que se pretende hacer en este relato, y que explica la anotación enciclopédica previa al tercer fragmento, según la cual el hombre tiene dos formas de actuar ante lo desconocido: ignorarlo o asimilarlo a la realidad conocida de forma errónea. Las dos posturas están representadas en “Gaziyel” a través de la oposición de los dos compañeros, el sociólogo y el biólogo. La opción de Ivan Arilovich Krasky es ignorar el misterio, el estudio desde la posición externa, sin vinculación alguna. Sin embargo, Schwartzberg pretende asimilar esa realidad a su conocimiento, lo que explica que en todo momento aplique comportamientos de una mujer humana a Gaziyel: la vergüenza al preguntarle por la sexualidad de los Yul de forma abierta y directa, el pudor al ver la desnudez de Yul o el erotismo con el que observa al alienígena vestirse.

Todo el enamoramiento de Michel es una ilusión creada por él mismo, información que se desprende al final de relato, cuando el resto de expedicionarios en una reunión analizan el preocupante caso del sociólogo, y señalan que, en realidad, Michel nunca habla con el mismo nativo y que el nombre de Gaziyel se lo había inventado. Se trata de un sentimiento amoroso que va creciendo según avanza el relato, del cual se van dando leves indicios, como las reacciones violentas de Michel cuando sus compañeros de

expedición realizan cualquier comentario sobre los Yul o sobre Gaziyel en concreto. De esa forma se llega a la tragedia final. En el último encuentro de Schwartzberg con Gaziyel, el alienígena le propone acompañarle a un Estanque, pues siente el Deseo y va a desprenderse de los gametos para que luego sean fecundados por otros gametos de un Yul-Din. Cuando llegan allí, Schwartzberg, al ver al Yul-Din, una especie de protomacho, enloquece de celos.

Por ello, la explicación del modelo competitivo en el que se desarrolla la sexualidad humana sobre el modelo isógamo del nativo es el que conduce al sociólogo a los celos, luego al odio y, finalmente, a través de la ira, una enajenación que lleva al final trágico con el asesinato y el suicidio. Todo el relato gira en torno a las diferencias reproductivas entre ambas especies. Tal es así que las conversaciones y los fragmentos inciden en este único elemento, aspecto sobre el que se hace un enorme hincapié y se analiza desde diferentes perspectivas.

Hacia ese fin, “Gaziyel” toma rasgos propios de la ciencia ficción dura y confiere un cuidado especial en la recreación y descripción del sistema reproductivo de los Yul. Queda patente que ese modelo se crea a partir de métodos reproductivos presentes en seres vivos en la Tierra, fuente que aparece precisada en un momento dentro del relato: los paramecios, seres unicelulares de la familia de los ciliados. Ese mismo afán de objetividad que otorga la plausibilidad científica buscada en “Gaziyel”, se potencia además con una voz narradora heterodiegética extradiegética, y una focalización externa que recae sobre el doctor Schwartzberg como protagonista.

Para provocar el conflicto generado desde las diferencias biológicas de dos formas de vida tan dispares como el Yul y el humano, se invoca el recurso del extrañamiento espacial, la ubicación de la trama en otro planeta, el cual se presenta desde una visión

astrológica al comienzo del texto. Sin embargo, el primer fragmento, donde se describe el amanecer, esconde información relevante para comprender cuán abismal resultan las características que separan a Michel Schwartzberg de Gaziyel. En esa salida de la estrella Messier 5552 sobre Yul se produce una oposición de los principios de la vida animal y vegetal terráquea. Así, por ejemplo, las plantas al llegar el día se repliegan sobre hojas impregnadas de materiales silíceos para aguantar las radiaciones solares, y por la noche despliegan toda su exuberancia. A causa de ello, en el planeta Yul hay una inversión de valores: la luz es muerte a causa de la radiactividad y la oscuridad es vida, por lo que el ciclo vital es nocturno y Gaziyel nictálope.

Además, aunque la proporción de agua es equivalente a la Tierra, en ese mundo la mayor parte de los seres vivos buscan la protección del líquido elemento, mientras que la tierra se convierte en yerma, inhabitable. Esta naturaleza extrañada es la que justifica que unos seres inteligentes como los Yul, a pesar de su complexión antropomórfica, biológicamente difieran tanto de los humanos, en especial a causa de la reproducción por isogametos. Esa diferencia conlleva una estructuración de la realidad que se desentiende de las diferencias de sexo, lo que elimina la competición, y, por extensión, el amor. Por otra parte, la radiación solar provoca que esa naturaleza esté en constante cambio: “Los Yul, como toda la flora y la fauna del planeta, están sometidos a fuertes efectos mutágenos” (p. 25). Como consecuencia, por más que deseen los expedicionarios estudiarla, su comprensión provoca interpretaciones erróneas. Al intentar asimilarla, se producen los trasvases de información de una cosmovisión a una realidad ajena.

Desde esta perspectiva, el cuento se acopla perfectamente a la categoría de lo grotesco según lo concibe Csicsery-Ronay en la sexta belleza de su estudio *The Seven Beauties of Science Fiction* (2008). Se trata del segundo método para alcanzar el sentido

de la maravilla, que este investigador estadounidense define como una lucha por acomodar en el mundo familiar del protagonista lo cambiante, es decir, los objetos y seres inestables (Csicsery-Ronay, 2008: 182-185). Los altos niveles de radiación de los rayos ultravioletas de la estrella Messier 5552, provocan mutaciones sobre el planeta Yul que afectan a todos los seres vivos que lo habitan. Por tanto, es una naturaleza en constante cambio. De este modo, el Yul y su modelo reproductivo isógamo representan lo grotesco biológico, que además se halla en una fase de transformación, puesto que la especie se está dividiendo en protohembras, Yul, y protomachos, Yul-Din. El extrañamiento y la transformación constante plantean la imposibilidad de adecuar la extraña naturaleza a los parámetros lógicos del personaje, lo que le conduce en este caso a la locura.

### 7.9. Jaime Rosal del Castillo: una de viajes en el tiempo.

- Rosal del Castillo, Jaime (1980), “*Mistha Wallace, está usted muerto*”, en *Nueva Dimensión*, nº 126, pp. 43-47.

Hay que reconocer inicialmente que de este autor Santos, en su citada antología *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982), prefirió seleccionar el cuento “Terminal Masurai”, que constituye uno de los mejores textos de Rosal, pero el que ahora nos ocupa no desmerece en absoluto a su lado. Por otra parte, es necesario apuntar que este cuento apareció, antes que en *Nueva Dimensión*, en el *fanzine Zikkurath*. No obstante, ya se justificó que la presente investigación no tendría en cuenta a las publicaciones de ciencia ficción de aficionados de estos años. Por esa razón, se ha tomado como base su aparición en *Nueva Dimensión*, es decir, la aparición de este cuento en una publicación profesional. Además, este relato ya obtuvo una difusión destacada en su momento, pues en el texto de presentación dentro de la revista española de ciencia ficción se advertía que “*Mistha Wallace, está usted muerto*” había sido contratado para una antología francesa y también se iba a publicar en Suecia en la *Jules Verne Magazin*, que dirigía Sam J. Lundwall.

Se trata del cuento más interesante de entre los que durante esos años se inscriben en el subgénero fictocientífico de los viajes en el tiempo. Sin embargo, no se analizan aquí las implicaturas del trayecto por el tiempo, sino que todo el relato se desarrolla a modo de escena durante el desplazamiento de vuelta. El viaje temporal servirá de excusa narrativa para desarrollar otros temas que preocupan más al autor, como la explotación comercial y el racismo.

El título hace referencia a la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas*

(*Heart of Darkness*, 1899), especialmente cuando cerca del final de la obra un muchacho anuncia el fallecimiento de Kurtz con esas palabras: “Señor Kutz. Él muerto” (Conrad, 1899: 238). En su versión original, dado que el inglés no es la lengua materna del personaje, las palabras aparecen con sintaxis rota y resonancias dialectales que dificultan la traducción: “Mistha Kurtz -he dead”. Esta sentencia se ha hecho famosa porque T. S. Eliot la usó como encabezamiento para su poema “Los hombres huecos” (“The Hollow Men”, 1925). Es fácil deducir que, como mínimo, Rosal del Castillo conocía el texto de Conrad y lo tuvo presente para escribir este cuento.

Aquí se presenta el desplazamiento temporal como atractivo turístico. Mediante la voz narradora homodiegética intradiegética, y el recurso estilístico del fluir de conciencia, se describe el regreso al presente del protagonista en una sonda de la empresa Intertempo, que funciona igual que una compañía aérea, pero a través de los canales temporales. Este detalle permite realizar una crítica a las compañías aéreas al presentarse una extrapolación sobre el *overbooking* o venta de más billetes de los permitidos, que provoca una aglomeración de pasajeros, aspecto que critica el personaje: “¡Malditos mercanchifles de Intertempo!, sobrecargaban a menudo las sondas para obtener el mayor beneficio posible” (p. 45). Tal es así que el protagonista -sin nombre- se queja de haber pagado una tarifa que le permitiese tener el asiento de al lado libre, pero le acaban sentando a la vera a un pantera negra.

Ese aspecto lleva al segundo elemento relevante en el relato: la actitud profundamente xenófoba del narrador. Durante el viaje van subiendo nuevos pasajeros, todos pertenecientes a diferentes grupos raciales y todos teniendo que convivir en ese espacio reducido. Aunque el protagonista vuelve de sus vacaciones, donde solicitó acudir a una orgía en la antigua Roma y a ver el circo Máximo -turismo sexual y espectáculo

violento-, en el trayecto de regreso suben a la sonda nuevos pasajeros en diferentes paradas por la línea temporal: unos negros del grupo panteras negras, unos chinos que venían al funeral de Mao Tse Tung y unos neonazis que habían acudido al bicentenario del nacimiento de Hitler. Curiosamente, sólo con estos últimos se precisa el año exacto de la parada dentro del canal temporal: 2089. De los tres altos en el trayecto, es la única fecha con referencia al futuro, puesto que la de los panteras negras y la de los chinos aluden a dos momentos del siglo XX que no se precisan.

El racismo es completamente palpable en los numerosos juicios del protagonista, que se describe como caucásico. En su discurso constantemente aplica el apelativo eufemístico de morenos a los panteras negras, además de otros calificativos: “asqueroso negro”, “sucias piernas” (p. 45). No obstante, el odio también se percibe en las palabras de los panteras negras: “¿Supongo que no te molestamos, *blanquito*<sup>111</sup>?” (p. 46). El diminutivo adquiere un tono despectivo que detona la ironía en el tratamiento entre los personajes, de lo que se deduce que la antipatía es mutua.

El protagonista, igual que otros pasajeros de su mismo grupo racial, acabará enemistándose con un grupo de negros. El problema es que se trata de viajes en el tiempo, y al llegar el protagonista descubrirá un mundo distinto: los panteras negras consiguieron asesinar al gobernador George Wallace (1919-1998), el principal defensor de los derechos de los blancos en Alabama (EE. UU.), famoso por su sentencia en defensa de la segregación racial. A causa de ese asesinato se produce una línea temporal paralela donde el poder se ha invertido y son los negros quienes gobiernan. Ahora la minoría aristocrática blanca ya no posee el poder y los panteras negras son recibidos como héroes.

De esta forma, los panteras negras han invertido ese futuro distópico que evoca el

---

111 En cursiva en el original.



protagonista mediante diferentes indicios en su discurso, un porvenir sustentado en las diferencias raciales y los conflictos sociales derivados de esa situación. Se trata de una extrapolación hiperbólica de los problemas raciales y la lucha por los derechos civiles que asolaban a Estados Unidos en los años sesenta y setenta. En este mundo ficcional los viajes en el tiempo constituyen un atractivo turístico. Su sumisión a intereses comerciales lleva a que se haya admitido como clientes a los panteras negras, aunque poseyeran un oculto plan para modificar la línea temporal. Las diferentes autoridades y controles aludidos en el relato para evitar la manipulación a través del tiempo en este caso se revelan como ineficientes. Los panteras negras han conseguido su objetivo.

La distorsión temporal, la paradoja, se soluciona mediante la idea de una realidad paralela, una especie de ucronía, cuyo punto de inflexión sería el asesinato del gobernador Wallace. Se trata de un giro final que lleva a reinterpretar el relato como una ironía sobre los problemas raciales del presente. El asesinato en la línea temporal no provoca la solución del problema, sino su inversión. El protagonista, tan prepotente gracias a que su grupo social mantiene el poder, se torna ahora en víctima, por lo que se da a entender que sufrirá el mismo trato que recibieron los negros en los estados del sur de Estados Unidos, aspecto que se percibe en la orden final del pantera negra: “¡Anda, tira p'alante, *blanquito!*” (p. 47).

Ese mundo futuro queda perfilado también mediante otros elementos. La ubicación temporal aparece aludida en un momento a lo largo del texto, mediante la indicación de que el siglo XX es el “siglo II antes del Desastre” (p. 44), un suceso histórico que no se explica. Pero la ambientación también se consigue mediante neologismos cuyo significado se infiere del contexto, como cronopol, un tipo de policía temporal, o Speed-Cola, una bebida con la que se critica la arbitrariedad a la hora de legalizar o ilegalizar las

drogas. A esos vocablos de nueva acuñación se añade también la recreación futura a través de los espacios: New-New Orleans o New-New York. Otros elementos aludidos reflejan opiniones críticas sobre aspectos actuales. De este modo, los estudios del protagonista, que versaban sobre Flagelación y Disciplinas Corporales, reflejan una ironía sobre las especializaciones académicas, que lleva a considerar como serio un tema que hoy por hoy posee escasa consideración.

Por otro lado, se intenta recrear el habla de los negros como sucedía con la novela de Conrad, por ejemplo, mediante la reducción fónica de la preposición “para”, mediante síncope en el vulgarismo “pa”, que además se une a la vocal de la siguiente palabra, “p'alante” (p. 47). Por contraposición, el lenguaje del narrador está lleno de contradicciones internas, pues se alterna entre un registro elevado, donde incluso a la hora de criticar acude a expresiones cultas (“se desplazaban por el campo energético central con los rostros llenos de una especie de *arrobamiento místico*”, p. 45) y giros coloquiales (“viajar por el tiempo en un canal de servicio regular es *una lata*”<sup>112</sup>, p. 43). Estas alternancias, por un lado, dejan al descubierto el artificio literario, pues aparecen expresiones demasiado elaboradas para el modelo de lenguaje que se aplica al personaje, pero también muestran las contradicciones internas del protagonista, capaz de alternar su estilo para expresar su disconformidad.

---

<sup>112</sup>En los dos últimos casos, la cursiva es mía.

#### 7.10. Carlos Saiz Cidoncha: el cosmos como espacio de imaginación desbocada.

- Saiz Cidoncha, Carlos (1973), “Los amantes de la nebulosa”, en Salcedo, José Antonio (rec.), *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana*. Vol. 1. Madrid: Miguel Castellote. Pp. 63-99.

Entre los primeros escritos de Carlos Saiz Cidoncha se encuentra este cuento que se inserta en el subgénero fictocientífico de la *space-opera*. En ese sentido, en gran parte este relato supone un homenaje de este escritor ciudarrealdeño a los *bolsilibros* con los que comenzó su afición como lector de ciencia ficción. Por ese motivo, se encuentran algunos de los rasgos comentados de la literatura popular en el estilo narrativo que adopta Saiz Cidoncha en “Los amantes de la nebulosa”, como la coincidencia entre el orden lineal de la historia y del discurso, la inclusión de descripciones que interrumpen el ritmo narrativo, o la preponderancia por el diálogo para hacer avanzar la trama.

En ese sentido, hay una búsqueda de la fluidez del discurso a base de un lenguaje lo más denotativo posible, donde el registro de personajes y narrador es idéntico (ambos abusan de la conjunción adversativa “mas”) o las comparativas sirven para facilitar la comprensión de las imágenes fantásticas descritas: “Como una polilla atraída por la llama” (p. 93). Además, los juegos semánticos son escasos y manidos y se incurre en repeticiones que denotan la reducida experiencia que tenía todavía Saiz Cidoncha. Por otro lado, también se pueden hallar rasgos propios de los *bolsilibros* como la posposición de pronombres (“Alzáronse”, p. 98), la recurrencia a preguntas retóricas para potenciar el misterio de la trama (“¿Era de extrañar que aquella formidable masa rojiza nos fascinara?”, p. 65), el uso de exclamativas para resaltar giros dramáticos (“¡Y un día,

finalmente, los detectores reaccionaron!, p. 89) o el recurso a las mayúsculas para reflejar gráficamente el grito de un personaje.

Ahora bien, sobre la *space-opera*, ya se ha comentado al teorizar sobre el género que presenta sutiles diferencias respecto a la dimensión prospectiva de la ciencia ficción que lo acercan más a la literatura maravillosa. Se trata de un modelo que se asocia con la literatura de aventuras, ambientado en un escenario enorme -el cosmos- de conflictos interestelares, habitualmente entre un bando claramente definido como el bien, generalmente humanos, y otro como el mal, alienígenas, en este caso los Xern. “Los amantes de la nebulosa” en concreto, se presenta como la traslación al espacio de una novela de piratas, pues encontramos muchos de los elementos de una en la otra. De esta forma, el navío se convierte en una nave especial que explora y patrulla una franja del espacio, el equivalente a un mar determinado de la Tierra, y que camina bordeando una nebulosa cuyo enigma permite compararla con una isla misteriosa de las novelas de piratas.

A diferencia del resto de modelos de la ciencia ficción, en la *space-opera*, el escenario espacial posibilita una mayor liberación de la imaginación en detrimento de la faceta cognitiva, por lo que se realiza menor atención a las leyes naturales o a la plausibilidad científica. En este caso, los elementos fantásticos mantienen una justificación científica más superficial, como sucede con la descripción de la Nebulosa Roja, con la equiparación de los conocimientos de la Princesa Liria con un saber arcano o con la mención de Puertas interdimensionales para pasar de un universo a otro. Se refleja así que la faceta cognitiva se supedita a la aventura mediante el exotismo que ofrece la ubicación de la trama en el cosmos. Por ese motivo, como señala Andrew Sawyer: “Space opera has developed a kind of shared 'otherworld' in which readers can share their

familiarity with a megatext while they observe their own world's issues transformed” (Sawyer, 2009: 508-509).

Como consecuencia, en la *space-opera* no se puede establecer un *novum* determinado, sino que ese concepto suviniano funciona como parte de la ambientación, como medio para potenciar la dimensión fantástica de la historia. En caso de encontrar algún *novum*, éste aparece en gran parte en relación a la descripción de tecnología, como el staloplastic que aísla la cabina de tiro del protagonista del frío espacial, o el uso de principios básicos de la astronomía sobre los que especular imaginativamente, como sucede en este caso con la Nebulosa Roja, descrita como una fuente generadora de vida, puesto que crea estrellas.

Sin embargo, en el caso de “Los amantes de la nebulosa” aparecen rasgos que lo alejan de una concepción clásica de la *space-opera*, como la inexistencia de un héroe, representante de los valores morales hegemónicos de nuestra sociedad e inserto en un universo maniqueo, puesto que en este caso la voz narradora, homodiegética intradiegética, es la del testigo de acontecimientos. Su discurso es el testimonio de un hecho insólito que relata a un narratario al que se dirige directamente en algunas ocasiones: “Imagínenese... Den... colóquenlas... tendrán...” (p. 70). Ese acontecimiento fantástico constituye la verdadera historia del cuento, y se estructura a modo de misterio incomprensible que apela al sentido de la maravilla de la ciencia ficción, especialmente a través de lo sublime fictocientífico representado por la Nebulosa Roja.

Hacia ese fin, el enigma que sustenta la intriga del relato se estructura *in crescendo*. En primer lugar se muestra la atracción del protagonista por la belleza del insólito fenómeno espacial, luego aparece el personaje de Kersoll, supersticioso, que confiere rasgos negativos a lo desconocido, la nebulosa, y menciona por primera vez a la princesa

Liria. A partir de aquí, otro personaje, Tarazona, explicará la leyenda de la princesa, historia que completa después el extraño personaje de Krau Vansa, descrito como nómada espacial. Vansa está caracterizado en oposición a Kersoll, pues la superstición que hace perder el juicio del segundo contrasta con la tranquilidad del primero ante lo desconocido. También será Vansa quien, para cerrar los flecos de esa historia secundaria de la princesa Liria, hable del Príncipe Negro, enamorado de Liria.

Por eso, mientras en un primer plano se presenta la historia de los seis tripulantes de la nave de exploración que patrulla el espacio para advertir de posibles invasiones de los Xern, el eterno enemigo, se desarrolla una segunda trama a través de los diálogos de los personajes. Ese segundo plano, como un *mise en abyme*, acabará repercutiendo sobre la trama principal. En esa segunda historia Tarazona describe a la princesa Liria como una hechicera poseedora de saberes arcanos. Sin embargo, Krau Vansa la defiende como una científica que había accedido a un poder prohibido, las Puertas para pasar de un universo a otro, a través de las cuales había pactado con seres de otra dimensión. Por ello era poseedora de conocimientos que se confundieron con la magia.

Por una parte, se presenta ese binomio de ciencia y hechicería que muestra que realmente son dos caras de la misma moneda, como aclara el personaje de Vansa: “Las leyendas se mezclan muchas veces con la ciencia y en ocasiones la preceden. En los tiempos pasados muchos científicos han sido llamados brujos” (p. 85). Por otro lado, se presenta así una crítica a la limitación del conocimiento o la imposición de prohibiciones a la ciencia, una actitud que se conectaría con los índices inquisitoriales, en este caso mediante la mención a “Los Diez Libros Locos del Tukán” (p. 80).

A través de esos dos parámetros se empiezan a entrever en esta segunda historia similitudes con la fantasía heroica, definida en esta investigación como un subgénero de

lo maravilloso, ambientado en un remotísimo y fabuloso pasado o en un mundo paralelo donde reaparecen todos los lugares comunes de la novela de caballerías. Esta proximidad se aprecia especialmente en la escena en que Liria extermina a los invasores de su palacio. Por ese motivo, la historia de Liria es una historia de venganza, pues, hija del último emperador, vaga por el universo tras jurar que mataría a todos los asesinos de su padre. Tras ella partió su enamorado, el Príncipe Negro, quien también, gracias a acceder al conocimiento de las Puertas, se ha transformado y vaga como un nómada en una perpetua búsqueda de su amada, igual que el caballero medieval.

Tras la presentación de todos los elementos que se entremezclan en la historia de “Los amantes de la nebulosa”, se produce el punto detonante de la trama que la conduzca hacia el clímax donde confluye la fusión de todas las partes del relato: una invasión de los Xern. Al ser detectada la nave por los enemigos, el capitán la encamina hacia la nebulosa: el espacio ignoto. Allí se encontrarán con *La estrella negra*, la nave de Liria, y en el encuentro el nómada Krau Vansa, a modo de anagnórisis, revelará su verdadera identidad: él es el Príncipe Negro. De este modo, el narrador, transcurridos los acontecimientos que el capitán no incluye en su informe oficial, concluye que habían sido testigos del reencuentro de dos dioses en medio del cosmos. Desde su postura como observador del acontecimiento, se aventura a plasmar una moraleja sobre esta historia de amor: “Yo sé que en el interior de la gran nube cósmica, dos entidades casi sobrenaturales se han encontrado la una a la otra, y que ambas han encontrado finalmente la paz al mismo tiempo, pues sólo el amor infinito puede salir triunfador sobre el infinito odio” (p. 99).

Por otro lado, el narrador también apunta que la invasión Xern, aunque cruenta, sólo fue un pie de página en un conflicto interminable, previo al nacimiento de los personajes, y que persistiría en el futuro una vez ellos se hubieran ido. Con este concepto temporal, y

con el espacial que representa la nebulosa, el cuento transmite en todo momento una sensación de insignificancia ante la inmensidad que se relaciona con lo sublime fictocientífico. Hacia este fin conducen las numerosas descripciones de la nebulosa que tanto obsesiona al narrador, como una belleza atrayente que oculta la muerte y lo desconocido en su interior:

Los monstruosos cúmulos de gas radiante cambiaban de forma a cada instante, asumiendo apariencias de locura. En ocasiones podían verse extraños rostros inflamados que nos hacían muecas, mientras que un instante después parecía advertirse la imagen de un fantástico velero navegando en un mar de llamas. Lenguas de fuego y girones [sic.] gaseosos danzaban ante nosotros una loca zarabanda, cada vez más y más cerca (pp. 92-93).

Por ese motivo, la nebulosa se erige en un personaje más, puesto que incluso se la personifica, como se aprecia en esta descripción. De este modo, se percibe la enorme conjunción de elementos que componen “Los amantes de la nebulosa” como un relato de *space-opera*, género que se caracteriza también por posibilitar la inclusión de numerosos elementos (literarios, mitológicos, históricos...) en una trama donde el cosmos otorga la justificación perfecta para esta mezcla que se organiza en torno a una historia cuyo referente inmediato es la literatura de aventuras.



### 7.11. Domingo Santos: la politización de la ciencia ficción.

- Santos, Domingo (1969), “... Si mañana hemos de morir”, en *Nueva Dimensión*, n° 7, pp. 87-100; (1981), ..., en *Futuro imperfecto*. Barcelona: Edhasa. Pp. 156-182.

Santos es, sin duda, uno de los escritores más prolíficos de estos años. Gracias a sus comienzos en la literatura popular, adquirió una facilidad para la escritura veloz, aunque poco pulida. En estos años, al privilegiar la labor editorial sobre la creativa, Santos sobre todo escribe cuentos. Es en el relato breve donde ha cosechado los mayores éxitos. En ellos, habitualmente el autor español imita a autores norteamericanos que conoce muy bien por haber traducido sus mejores obras al castellano. En palabras de Florence Behm, “su recurrente preocupación por el hombre, el análisis de su naturaleza y sus consecuencias o por nuestro futuro más cercano ha dado buenos frutos, tanto en sus relatos cortos como en algunas de sus novelas más logradas” (Behm, 1993: 84). Para transmitir estas preocupaciones opta en numerosas ocasiones por el género de la distopía, pilar central sobre el que se yergue la recopilación de parte de su obra cuentística en *Futuro imperfecto* (1981).

Precisamente “... Si mañana hemos de morir”, aunque aparecido inicialmente en el número 7 de *Nueva Dimensión*, cuando Santos lo revisó para incluirlo en esa antología, realizó varios cambios, revisando el texto en una segunda versión, que será la que se tenga en cuenta para este comentario. Este relato es el que mantiene mayor actualidad entre los que componen dicho volumen. De este modo, este cuento constituye un intento de acercamiento de la ciencia ficción al *mainstream*, especialmente por su ambientación

más cercana a la realidad empírica. Los únicos elementos futuristas son la velocidad del coche (trescientos kilómetros por hora), la droga llamada “olvido” y la presencia del pensador Wooldrich. En una entrevista privada, el propio Santos reconoció que “... Si mañana hemos de morir” estaba inspirado en una experiencia traumática personal de una amiga suya que murió en un accidente de tráfico.

Como se ha indicado, se trata de una distopía cuya particularidad es que el extrañamiento temporal respecto a nuestro presente es mucho menor, lo que permite al lector establecer una mayor identificación entre ambas realidades, la ficcional y la empírica. El *novum* se centra en la juventud y su actitud de rebeldes sin causa, una juventud relegada por el propio sistema a unas fiestas geográficamente delimitadas, llamadas Sesiones, donde evadirse de la realidad que les ahoga mediante la búsqueda del placer: alcohol, drogas y libertinaje sexual. El caso particular que se presenta en la trama se convierte en un ejemplo de un mal social, el de una juventud enferma, escéptica, carente de ideales y autodestructiva, llamada literalmente en el relato “la Generación Sin Objetivo” (p. 172).

Es significativo que estas fiestas se celebren en lugares aislados y anacrónicos (una casa de ladrillo, desvencijada, de estilo victoriano), representantes de un pasado perdido. La huida entonces se realiza en un espacio determinado, en el que se legalizan prácticas sociales imposibles en cualquier otro espacio público. De este modo, la rebeldía queda reducida a las paredes del edificio y no repercute en la sociedad en general. En ese contexto, las drogas y el alcohol son medios que llevan al olvido, la huida de la realidad opresora a paraísos idílicos imposibles de alcanzar. El único objetivo que se busca en las sesiones es el placer como método de evasión, lo que explica el libertinaje sexual de estos encuentros. Aun así, la libertad también se busca con el coche, que adquiere un pro-

tagonismo en el relato (“Correr sin destino es también otra forma de evadirse”, p. 177). La velocidad representa el peligro, la aventura, pero realmente se convierte en la imprudencia que convertirá al automóvil en el féretro de los cuatro personajes.

En el propio relato se mencionan, a través de los diálogos de los personajes, y de la voz narradora, las dos causas del mal social que aqueja a la juventud: a) la sumisión de la rebeldía juvenil que termina cuando el movimiento hippie es reintegrado en el sistema; b) la Guerra Fría, que conlleva una situación de amenaza constante mediante la cual el futuro deja de existir. Como consecuencia, los jóvenes buscan el ideal del *carpe diem*, pues sólo existe el presente, mediante la evasión insistente de la realidad que les ofrecen las Sesiones. Esta idea del presente se refuerza en el relato con la preocupación persistente de los personajes por el paso del tiempo, que se refleja en la mención constante de una exactitud horaria, expresada además digitalmente: “A las veintitrés cuarenta y cinco...” (p. 161).

Este modelo de pensamiento se sostiene sobre el ideario de un filósofo al que los jóvenes han erigido en gurú y citan constantemente: Wooldrich. Este pensamiento se representa mediante el póster, imagen constante en un segundo plano en la Sesión (salón y cuarto donde entran Ana y Pablo), en el que se ve a una pareja haciendo el amor con un hongo nuclear al fondo y el lema en letras negras sobre fondo rojo que da título al relato, que es parte de una cita de Wooldrich: “¿Qué importa lo que hagamos, si mañana hemos de morir?” (p. 165). Además, se intuye que otras posibles respuestas vitales, como la espiritual, también han sido abolidas. En este futuro, la religión ha dejado de ser una respuesta, aspecto que se refleja en el hallazgo por parte de Pablo de una *Biblia* en la mesita de noche tras hacer el amor con Ana, acto que interpreta como una broma de alguno de los asistentes a la Sesión.

Toda la ideología que contiene el relato aparece expresada por mediación del protagonista, Pablo, cuando ofrece un largo discurso a Ana. En sus palabras se halla condensada la forma de pensar escéptica de toda la juventud, la actitud de rebeldía ahogada en una pérdida de objetivos y de esperanza:

Somos una generación desarraigada, manejada por unos incompetentes a quienes solo les importan los cuatro años renovables de su mandato, movidos por intereses económicos que van más allá de su propio razonamiento [...]. Hubo una ocasión en que la juventud pretendió rebelarse, seguir su propio camino, y quiso oponerse a los poderes establecidos. Creó un movimiento de protesta y lo lanzó a través de todo el mundo [...]. Fue absorbido al poco tiempo [...]. Por eso Wooldrich dice que no existe la posibilidad de una nueva explosión de la juventud. Y por eso lo acusan de derrotista, porque en el fondo es un realista y plantea la auténtica situación (p. 172).

Toda la reflexión ideológica se condensa en “... Si mañana hemos de morir”, mediante la descripción de una Sesión. Allí acuden Pablo, un joven reflexivo que no se adapta a una realidad adversa y opta por la evasión, y Ana, una adolescente modosa y novata que será seducida por Pablo. Con ellos van Boni y Rosa, dos personajes sin voluntad llevados por la moda del momento. Gran parte de la acción transcurre en esa Sesión, cuyo anfitrión es Nando. Tras la llegada, en plena euforia festiva, Pablo se retira con Ana a una habitación. Allí consumen drogas y hacen el amor, para alejarse de la realidad y buscar un paraíso perdido. Después, al retomar la consciencia, Ana, arrepentida, pregunta los motivos de esa actitud autodestructiva de la Sesión. Entonces Pablo pronuncia el largo discurso donde explica la ideología de toda la generación. A causa del

arrepentimiento y la compasión por Pablo, Ana le suplica que se marchen.

En la Sesión, la música permite establecer diferentes etapas: primero música lenta que relaja e “incita a confidencias” (p. 162), luego un ritmo “retumbante, sincopado y obsesivo” (p. 162), que lleva al éxtasis, y finalmente una música suave, casi mística, que conduce a la reflexión, al arrepentimiento o a la necesidad de justificar los actos. Junto a la música, el fuego en la chimenea del salón actúa también como representación de la actividad de la fiesta, pues de exultante al comienzo decrece hasta las ascuas cuando Pablo y Ana deciden marcharse. Por otro lado, en el relato se mezclan sucesivamente los binomios vida y muerte a través de una erotización de Tánatos, que se aprecia tanto en el póster de la pareja haciendo en el amor con un hongo nuclear de fondo, como en la sexualidad presente en el automóvil que será el ataúd de los personajes: “Boni le estaba diciendo algo a Rosa en voz baja, mientras metía su mano por la cintura de su pantalón” (p. 157). Esta asociación alcanza su punto álgido en el momento final del accidente automovilístico, pues, mientras se despeñan, Rosa alcanza el orgasmo.

La tragedia adquiere sentido a través del pensamiento de Pablo. Regresando en el coche es cuando este personaje experimenta una epifanía y descubre la verdad, cuando en sus recuerdos rememora las palabras de Nando, las mismas que él había dicho a Ana, y entiende que sus pasos repiten los de Nando, que será otro apocalíptico anulado, como Nando cuando aparecía tendido en el suelo, drogado, entre las ruinas de la casa en un intento imposible de olvidar lo que sabía. Cuando Pablo se contempla en Nando asimila que las Sesiones, en realidad, esconden la sumisión a las drogas y al alcohol que posibilitan canalizar el impulso juvenil, dejando a sus participantes exhaustos y controlados. Además, tras la supresión de la efervescencia juvenil, se entrevé la actuación de los poderes establecidos mediante el pensador Wooldrich, quien parece heterodoxo,

pero realmente es un fatalista cuyo mensaje conduce a apagar la exaltación de los jóvenes. Por tanto, la salida trágica a esa rebeldía sumisa la encuentra Pablo en el suicidio. La única forma de escapar al vacío espiritual en que les han sumido y a una realidad opresiva que no llegan a comprender y que no saben como combatir, está en la muerte. Por esa razón, Pablo toma una decisión propia (“por primera vez sentía que era consciente de que estaba haciendo *algo*<sup>113</sup>”, p. 180), traza una línea recta en las curvas de la carretera que simbolizan los obstáculos de la vida y despeña el coche por un barranco, a propósito, sin girar, junto con los tres acompañantes.

La postura de Pablo, desesperanzado y hundido, contrarresta con la esperanzadora ilusión y actitud soñadora de Ana. Sin embargo, a lo largo de la Sesión, la trama avanza más marcada por la evolución del pensamiento de Pablo, que pasa por tres estadios: a) la participación en la fiesta como modo de evasión y olvido; b) la justificación de sus actos ante Ana, lo que le lleva a despertar la actitud reflexiva que deseaba ignorar; c) el momento de la epifanía, cuando Pablo descubre la verdad, la inutilidad vital, y toma una decisión fatal, la única que le lleva a la huida del presente. En ese sentido, su relación con Ana será el detonante que produzca el cambio de su postura: primero, tras acostarse, cuando suplica a la mujer que desea olvidar; después cuando Ana le presiona para que aclare el motivo de la Sesión; y finalmente cuando le obligue a marcharse de la fiesta.

El fragmento final funciona como epílogo a la historia. Aquí tenemos al inspector, quien, como agente de la ley, es un individuo integrado defensor del sistema, aunque el enfrentamiento con la realidad le lleva a conocer el lado sombrío de la misma. Este personaje plantea un contrapunto con Pablo, mediante el binomio defendido por Umberto Eco de integrado y apocalíptico. El inspector aparece sensibilizado ante una realidad que

---

113En cursiva en el original.

se vuelve cotidiana, de ahí que se pueda deducir que el ejemplo de los cuatro jóvenes refleja un mal social de la juventud. De este modo, es consciente del problema, pero su actitud censora termina en cuanto recuerda su vida dentro del sistema (mujer y tres hijos), lo que cesa rotundamente su pensamiento crítico y muestra su estoicismo.

Estilísticamente, se percibe que Santos proviene de la literatura popular, donde empezó su carrera literaria. En ese sentido, sigue un modelo narrativo tradicional, marcado por una voz narradora heterodiegética extradiegética, con focalización cero, donde muchas veces el narrador usurpa la voz de los personajes -especialmente del protagonista, Pablo- para expresar los pensamientos de éstos. Además, las descripciones se insertan en el discurso de forma independiente, deteniendo el ritmo narrativo, siguiendo un modelo decimonónico. A ello se añade una progresión lineal, donde la importancia del relato viene marcada por la idea que lo sustenta: la presentación de una enfermedad social en la juventud. Gracias a su formación autodidacta en ese campo, la escritura de Santos es ágil y rápida, aunque le falta un trabajo más exhaustivo a la hora de pulir el texto. Ese aspecto se deduce de la repetición de adjetivos (en cuatro ocasiones aplica el calificativo “envarada” al personaje de Ana), el abuso de comparativas (“como las luces de un teatro que los tramoyistas fueran desconectando una a una”, p. 167), el uso de palabras compuestas que denotan imprecisión léxica como “control-guía automático” o “control piloto” (p. 156), o el recurso de la enumeración copulativa, muchas veces injustificada en relación a otros elementos narrativos: “con las piernas y los brazos y los ojos abiertos” (p. 171).

Por contra, la soltura de la profesión le ha permitido incluir elementos más personales en el estilo, por lo que, aunque de escritura veloz, se pueden encontrar en el texto recursos literarios más elaborados como metáforas (“La carretera era tan sólo un

velo relampagueante”, p. 157), enumeraciones que alteran el ritmo narrativo, aquí para generar velocidad y superposición de sensaciones (“La abrazaba estrechamente, una y otra vez, y los dos cuerpos se fundían en uno sólo, y el cuerpo de Ana era transparente, y los colores rezumaban por todos sus poros, y toda ella era un enorme caleidoscopio de color”, p. 167), anáforas (“Flotaban... Flotaban...”, p. 166), o una antítesis en un paralelismo sintáctico: “hay demasiado fuego en mi cabeza y demasiado hielo en mi corazón” (p. 174).

También debe incidirse en que en “... Si mañana hemos de morir” hay un deseo de romper con diferentes tabúes, al introducir elementos como las drogas y la sexualidad, a lo que debe añadirse la recreación de una jerga juvenil llena de insultos, palabrotas o expresiones propias: “Bah, déjala, es tan sólo una Siglo XX” (p. 157), “pijomierda” (p. 157). Las drogas aparecen con la descripción del viaje alucinógeno de Pablo y Ana, y la sexualidad con su encuentro íntimo en la habitación (gemidos, erección, senos...), y con las menciones al libertinaje sexual (heterosexual, homosexual, orgías, onanismo...). Santos procuró modernizar el cuento incluyendo registros lingüísticos antes descartados por vulgares o soeces que no hubieran pasado la censura en un primer momento, pero que ofrecen mayor verosimilitud y riqueza al texto y lo alejan de convencionalismos y artificios. Este rasgo ayuda a mantener la actualidad del relato, el cual, al reflejar el marcado escepticismo de la juventud, se conecta con las nuevas generaciones y hace que este relato de Santos sea de los que menos ha envejecido.



## 7.12. Ángel Torres Quesada: la violencia a la palestra.

- Torres Quesada, Ángel (1969), “Centro de Violencia Controlada”, en Llorens Borrás, José A. (comp.), *Antología de novelas de anticipación*, volumen IX. Barcelona: Acervo. Pp. 237-263.

Habitual escritor más vinculado a la rama popular de la ciencia ficción, Torres Quesada durante estos años también se adentró en el género a través de una postura más personal y madura que escapase de los clichés y convencionalismos de los *bolsilibros*. Pocos son los cuentos, pues este escritor gaditano se ha decantado más por la novela, en los que se valga de un *novum* cuya fuerza especulativa otorgue al texto un valor reflexivo que lo aleje de la mera aventura que busca simplemente provocar asombro en el lector al apelar al sentido de la maravilla. De este modo, “Centro de Violencia controlada”, con un *novum* determinado, la violencia creciente en la sociedad, es una excepción en la obra de Torres Quesada digna de mención.

Como se ha indicado, en este cuento se reflexiona sobre la naturaleza violenta del hombre al plantear un futuro donde el gobierno propone a los ciudadanos aliviar su agresividad mediante simulaciones en los llamados Centros de Violencia Controlada, abreviados a CVC. Pueden ser estatales o privados, y su diferencia estriba en que los segundos poseen servicios adicionales, personalizados y mayor tecnología. En esos centros el ciudadano puede expresar la violencia de la forma que desee, sin temor a repercusiones, puesto que todo constituye una simulación ilusoria, una recreación donde se interactúa con robots, no con humanos. De esta forma se consigue reducir el número de homicidios, un problema real en nuestro tiempo, especialmente en el país en el que se

ambienta la trama: Estados Unidos.

Curiosamente, toda la explicación sobre el mundo ficcional en “Centro de Violencia Controlada” aparece casi a la mitad del relato. Gracias a un recurso literario, la voz narradora elude esa responsabilidad habitual en las obras de ciencia ficción, y la traslada a un personaje, el comentarista de televisión que analiza el problema, presenta los antecedentes y plantea el *novum* del relato. Con ello, aunque se detenga el ritmo narrativo igual que si la explicación recayese en la voz narradora, el discurso queda justificado dentro de la historia con un detalle ambiental, lo que otorga mayor naturalidad al cuento.

Sí, los Estados Unidos son el país de mayor libertad de la Tierra, de los completos derechos humanos; pero donde aún queda gente que piensa que no es delito matar a negros, amarillos o mejicanos. ¿Por qué no darles satisfacción? [...] Si se nos dan [sic.] toda clase de facilidades para desarrollar nuestro pasatiempo favorito, sólo al principio encontramos placer en ello. Más tarde terminará aburriéndonos (pp. 246-247).

Además, su disposición a la mitad del texto, tras presentarse toda la trama, obligada al lector a adentrarse en el mundo ficcional de forma abrupta, pues el relato se inicia en mitad de una de las sesiones del señor Morris donde se recrea la guerra de Vietnam. A causa de ello, se solicita al lector un mayor esfuerzo para alcanzar el pacto de ficción. Se trata de un inicio mediante un extrañamiento muy marcado donde sobresale además toda una serie de escenas de agresión y muerte que buscan la repulsión en el lector. Estas imágenes aparecen en el clímax de la sesión, donde el protagonista irrumpe en una aldea llena de niños, mujeres y ancianos: “Los nativos supervivientes corrieron de un lado para otro, cegados por el humo. Entonces Ray tomó el rifle con mira telescópica y fue cazando

lenta pero sistemáticamente a los que huían” (p. 239).

En este punto se encuentra una de las principales innovaciones temáticas de “Centro de Violencia Controlada”, ya que el cuento pretende romper el tabú de la crueldad humana. Para ello, la historia tiene por protagonista a un psicópata, el señor Raymond -Ray- Morris, adicto y a la vez harto de la simulación de los CVC, porque no satisface sus ansias de matar. La historia gira en torno a la relación de este personaje, Ray, y su instructor, Cristian Hoffman, un moralista prepotente que repudia la actitud de Morris y se siente superior al cliente. Ambos constituyen una antítesis, donde la presencia de Jessica, la mujer de Morris, será mero detonante del conflicto final entre asesino e instructor.

Destaca en todo el texto el análisis de Ray Morris como un modelo de asesino homicida. A lo largo del cuento se desprenden diferentes claves que ayudan a perfilar su personalidad enferma. En ese sentido, Ray, a pesar de tratarse de unas segundas nupcias, posee un matrimonio fracasado, puesto que es incapaz de sentir enamoramiento: “Me casé con Jessica porque pensé que ella cambiaría mi forma de ser; pero me equivoqué otra vez. Las mujeres no me atraen en absoluto” (p. 259). Esta faceta conduce a la asexualidad del protagonista, que no sólo acepta las infidelidades manifiestas de su esposa, sino que incluso la rechaza sexualmente cuando ella le busca. Por otro lado, está completamente obsesionado por las sesiones del CVC, tanto que durante un momento la voz narradora destaca el aburrimiento de su vida cotidiana y su mujer le tilda de monotemático. Según avanza la trama, cada vez más le costará al personaje diferenciar entre la ficción (las sesiones) y la realidad (su vida). La actitud de maníaco homicida obseso y ajeno a la realidad va creciendo en Morris a lo largo del relato, así como la aversión que siente hacia Cristian Hoffman. Esa aversión se tornará en odio cuando se

frustre su plan para que su esposa y su instructor entablen una relación amorosa, propuesta que Hoffman rechaza con un desaire.

A partir de ese punto el final empieza a ser previsible. Morris idea un plan para matar a su instructor durante una de las simulaciones del CVC. Pero en realidad no mata a un hombre, como el querría, sino a un androide. Después de todo, constituía un secreto el hecho de que los instructores eran en realidad robots muy sofisticados. Cuando Morris vuelve al CVC, le arrestan porque ya se le ha diagnosticado la locura homicida. Así la policía puede acabar o reducir enormemente los crímenes.

La naturaleza robótica aparece constantemente sugerida a lo largo del texto. En primer lugar destaca que el análisis de Hoffman se presenta en contraposición al de Morris, puesto que se le describe como ordenado y trabajador. No se menciona en ningún momento su vida privada, sólo aparece en relación con su ámbito laboral: el CVC. Además, nunca pierde la compostura y habla siempre con la misma naturalidad, sin alterar su registro, incluso en momentos de tensión, como cuando es seducido por Jessica o apuntado con una pistola por Morris. Pero los calificativos que se le aplican vislumbran su condición de androide: “Vestía un correcto traje gris” (p. 253); “Serenidad que Hoffman seguía conservando” (p. 260).

Respecto al estilo, Torres Quesada se caracteriza por mantener una narración fluida, fruto de su extensa experiencia como escritor de *bolsilibros*. Sin embargo, formalmente perviven muchos rasgos propios de la literatura popular. Por ese motivo, hablamos de una voz narradora heterodiegética extradiegética, con focalización cero, centrada principalmente en el protagonista. Este dominio de la voz narradora lleva muchas veces a apoderarse de pensamientos y opiniones del personaje, por lo que se funde con Morris sin guardar distancia alguna: “Ray no tenía la menor intención de pasar a Jessica una elevada

pensión y darle parte de su saneada fortuna. Aquella arpía no le perdonaría ni un solo centavo” (p. 250); “¡Idiota, Sherman, idiota! Pero parcialmente tenía razón aquel fatuo gordinflón homosexual” (p. 249).

Aun así, se puede percibir un dominio en la disposición de la información, puesto que en ciertos momentos puntuales se cambia a una focalización más restrictiva, como la externa, para eludir algún aspecto que potencie la intriga de la historia. Esto sucede en especial cuando se va a producir la segunda sesión en el CVC, donde Morris ya ha decidido que asesinará a Hoffman. Sin embargo, sus verdaderas intenciones son reveladas al lector mediante sus acciones o palabras. El narrador aquí sabe menos que el protagonista.

Al margen de esta cuestión, también es común en Torres Quesada la propensión por la acción, que se observa en el fuerte dominio de verbos de acción. Además, las descripciones procuran restringirse a lo necesario para ambientar la escena, aunque cuando aparecen detienen completamente el ritmo narrativo. Son, sin duda, dos rasgos más que asocian la escritura del gaditano a la literatura popular. Junto a estos detalles, también debe mencionarse el uso de un lenguaje denotativo, la casi ausencia de recursos literarios, la aparición de arcaísmos, como la posposición de pronombres (“quedose”, p. 238), giros lingüísticos tópicos (“con la velocidad del rayo”, p. 237), imágenes manidas (“la metralleta escupió el torrente de balas”, p. 237) o el tratamiento formal, de usted, entre los personajes. Por ese motivo, lo que más caracteriza a este relato es, por un lado, la mesura de Torres Quesada a la hora de desarrollar el texto en forma de cuento, reduciendo mediante economía los elementos a lo esencial, y el uso de un *novum* serio, con fuerza especulativa, que adquiere relevancia por encima de la acción y la aventura que primaban en los *bolsilibros*.

### 7.13. José Ignacio Velasco Montes: un primer contacto frustrado.

- Velasco Montes, José Ignacio (1979), “Litóbio”, en *Nueva Dimensión*, nº 114, pp. 61-70.

Ya se comentó que el presente cuento fue presentado por el autor al concurso de relatos de la Hispacón'78. No obstante, aunque la mención especial “al tema más clásico” lo obtuviese por su cuento “La trampa”, los responsables de *Nueva Dimensión* prefirieron publicar este otro escrito suyo, “Litobio”. Además, este relato fue el que incluyó Santos en *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982) como el texto más destacado de Velasco Montes. Se trata de uno de los mejores relatos de primer contacto de entre los publicados por autores españoles en la década de los setenta, principalmente por dos elementos destacados: el cuidado científico y la particularidad del ser alienígena ideado.

En “Litobio”, una expedición humana llega a un planeta árido. Durante su examen, el radiotelegrafista recibe una señal radiofónica en una frecuencia, empieza a comunicarse con ella, y descubren inteligencia, puesto que devuelve una respuesta. Buscando el origen de la señal, el astronauta enviado sólo encuentran una piedra. La golpea fuertemente y la señal desaparece. En ese punto el radiotelegrafista deduce que la señal, *ergo*, la inteligencia, provenía de la piedra. De este modo, el primer contacto se frustra por la limitación del conocimiento humano. Sin embargo, al margen de este argumento que casi resulta un tópico en la ciencia ficción, sobresalen varias características en este relato.

En primer lugar, la estructura, puesto que está constituida de forma alterna -cuatro cambios en seis páginas- entre los fragmentos desde la perspectiva de la entidad

alienígena, Litobio, que aparecen en cursiva para reflejar tipográficamente el extrañamiento, y los que muestran la visión de los humanos, especialmente a través del personaje del radiotelegrafista. Esta alternancia se acelera en el clímax del encuentro -ocho cambios en sólo una página-, cuando el astronauta esté encima de Litobio y ninguno de los dos alcance a comunicarse. Se trata de una estrategia que pretende resaltar la simultaneidad de los dos puntos de vista. Además, se acelera el ritmo narrativo para remarcar la tensión del momento como escena clave del cuento. Ante la incomunicación, el relato se cierra de forma conclusiva con un retorno a la alternancia extensa del principio.

Las claves del contacto aparecen como pistas dispersas en el relato que van advirtiéndolo sobre el resultado del encuentro entre las dos formas de vida tan diferentes. De este modo, al comienzo, cuando se presenta a los seres inteligentes del árido asteroide, la voz narradora afirma que “era una forma de vida extraña e inimaginable para un humano. Era distinta, pero era vida” (p. 62). Del mismo modo, cuando el radiotelegrafista escuche por primera vez la señal emitida por Litobio, se ve obligado a reflexionar largamente buscando en su mente una analogía con la que aprehender el misterio. Lo compara con todos los sonidos que hubiera escuchado y finalmente establece un símil con los sonidos sintéticos propios de la música realizada por un ordenador. Posteriormente, al ir los humanos acercándose al punto de emisión, la voz narradora volverá a incurrir en la limitación de conocimientos del hombre, lo que explica que el contacto se frustre: “Nos comprendía nada”; “El oficial no entendía nada” (p. 68).

En segundo lugar, la forma de vida alienígena se encuentra sumamente distanciada de la naturaleza humana, de ahí la dificultad mayor del contacto. La relevancia de la forma de vida destaca todavía más al tener en cuenta que Litobio, la piedra inteligente, a

parte de dar título al cuento, es el único personaje con nombre propio, ya que los humanos sólo están individualizados por su especialización científica o cargo en la nave. El diseño de la vida extraterrestre se produce sobre una piedra, a la cual se le dota de una capacidad comunicativa por radiofrecuencia. La reconstrucción de esta forma de vida adquiere un papel fundamental en el texto, y la voz narradora dedica varios momentos a su descripción. De ellos, el más importante es el primero, donde se especifica cómo se comunican estos conglomerados minerales a través de la emisión de ondas de radio.

La comunidad de la gran masa mineral [...] había desarrollado un sistema de emisión-recepción de señales de radio de tipo centimétrico con el que se comunicaba en un lenguaje cacofónico, hiático, perfectamente estructurado. La semántica del idioma se basaba en inflexiones de tonos y subtonos sobre unos sonidos elementales. Ambos logros, por sí solos, ya eran dos éxitos trascendentales de la comunidad (p. 61).

Este cuidado científico constituye la tercera clave de “Litobio”. Se trata de un rasgo que aproxima el relato a la ciencia ficción dura, como bien apuntó Domingo Santos al presentar al autor y su texto en la antología *Lo mejor de la ciencia ficción española* (1982: 309). Para ello, en este cuento Velasco Montes adopta un afán de objetividad propio de este subgénero de la ciencia ficción: voz narradora heterodiegética extradiegética, focalización externa, pues el narrador no sabe más que los personajes, coincidencia del orden cronológico de historia y discurso, predominio de un lenguaje denotativo y una propensión por incluir muchas descripciones técnicas.

Toda esa recreación científica confiere mayor verosimilitud al primer contacto. El peso de la ciencia en “Litobio” puede relacionarse con el hecho de que Velasco Montes



fuese radioaficionado. Este detalle también explicaría que el humano de mayor relevancia en el cuento, el que descubre el patrón de emisiones, sea el radiotelegrafista de la nave. Además, también recae sobre este personaje la cualidad de moralista, porque, cuando fracasa el contacto, mediante su reflexión final aparece la moraleja del relato: “Caminó a grandes pasos, pisando el suelo con rabia, lleno de amargura, harto de la estupidez humana que sólo sabe mirarse a sí misma, sin verse” (pp. 69-70).

De este modo, en “Litobio”, ante la enorme diferencia biológica entre humanos y extraterrestres, a pesar de los intentos de ambos, la comunicación será imposible. Queda así patente que cuanto mayor es la distancia, mayores son los problemas de comunicación y comprensión mutua. Por ello, los humanos no llegan a entender esta forma de vida, no la conciben dentro de sus esquemas mentales. A causa del límite de nuestro entendimiento, el contacto fracasa. En este caso, mediante la figura del extraterrestre, se reflexiona sobre la reacción humana hacia lo desconocido.

## **VIII. CONCLUSIONES**



## 8. Conclusiones.

Tras el estudio de este campo hasta el momento poco estudiado de las letras hispánicas, se debe precisar también cuál era el panorama en el cual se escribía y editaba ciencia ficción en España en los años objeto de estudio. A este respecto hay que tener en cuenta en la historia literaria las condiciones materiales que rodean a las obras y que conforman más bien una historia de la cultura literaria. De este modo, las obras no sólo se confrontan con el análisis, sino también con las condiciones materiales de producción que las hicieron posibles en su momento. Para dotar de sentido a la realidad cultural, debemos estudiar a los autores y su obras en relación con las condiciones y el contexto histórico-social en el que escribían.

Desde esta perspectiva, la ciencia ficción española entre 1968 y 1983 constituye un nudo histórico específico conformado por una serie de elementos que interaccionan en muy diferente medida. Como se ha visto, el género se desarrolló como grupo autónomo e independiente, igual que había sucedido años atrás en Estados Unidos. Los lectores se juntaban mediante el asociacionismo y se mantenían apartados de la corriente general de la literatura. Este aspecto puede servir de punto de referencia a su vez para otros géneros similares como la novela negra o la novela histórica, que también han pasado por épocas donde han sido relegados como literatura marginal o popular.

Por ese motivo, la visión que los críticos consagrados mostraban sobre la ciencia ficción era superficial o nula. Asociaban el género a la literatura popular, bien por su procedencia de las revistas *pulp* en Estados Unidos, bien por la de los *bolsilibros* en España. Por ese motivo, denostaron la ciencia ficción sin pretender comprenderla a base

de prejuicios y preconcepciones. Como se ha podido observar, escasos fueron los intentos por contrarrestar esta postura desde la cultura hegemónica. En ese caso, se trató de ejemplos esporádicos que, a pesar de la calidad de los trabajos, no consiguieron crear una tradición ni cambiar la concepción que se tenía del género. Estas excepciones se produjeron a nivel académico, como sucede con el estudio de Juan Ignacio Ferreras (1972), y en el ámbito literario, como se contempla en las novelas de Tomás Salvador, como *La nave* (1959).

Ante esta situación de confrontación, los aficionados se aíslan de la cultura oficial y se constituyen como grupo autónomo. Existen intentos por defender la ciencia ficción, con ensayos como el de Juan José Plans (1972) o mediante los numerosos artículos al respecto aparecidos en *Nueva Dimensión*, pero su alcance repercute casi exclusivamente al propio mundillo de aficionados y no traspasa esos límites. Dentro de la semiosfera de la ciencia ficción española se desarrollan de forma autárquica los lectores, los autores, los críticos, las tertulias, las publicaciones, y las editoriales especializadas, sin conexión alguna con lo que sucediese en la corriente general de la literatura.

No obstante, se trata de un grupo minoritario, de escaso peso dentro del mercado editorial, a diferencia de lo que sucedía en Estados Unidos. Se ha argumentado que en España las editoriales realizaban pequeñas tiradas, algunas de las cuales tardaban en agotarse, aspecto que se ve con las diferentes colecciones que el trío Santos-Vigil-Martínez realizó desde Dronte. Además de reducido, el público lector español de ciencia ficción era sumamente heterogéneo. Este aspecto se vislumbra dentro de diferentes editoriales de *Nueva Dimensión* y en las pugnas que desarrollaron muchos aficionados dentro de la sección de correspondencia de la revista en torno a la línea editorial que ésta debería seguir. En ese enfrentamiento se percibe que había lectores más conservadores,

que reclamaban escritores anglosajones clásicos de la época campbelliana, y aficionados demandantes de las últimas novedades, y defensores de una ciencia ficción más experimental y vinculada a la Nueva Ola.

Esta disyuntiva se ve reflejada en la descripción trazada de la línea editorial que mantuvo *Nueva Dimensión*. Desde luego, a través de 148 números y casi quince años de vida, la cantidad de relatos que incluyó resulta significativa. Por ese motivo, uno de los principales éxitos de la revista fue elaborar a lo largo de su quinquenio vital una de las antologías más completas de la ciencia ficción, así como publicar por primera vez en castellano a muchos escritores relevantes del género, algunos de los cuales no han sido reeditados, como Fred Saberhagen y su ciclo de *Berseker*. Gracias a esa larga labor difusora, desde la revista promovieron el cuento de ciencia ficción en España.

En la revista se dieron a conocer muchos relatos importantes de la historia de la ciencia ficción, varios de los cuales obtuvieron algunos de los galardones más prestigiosos del género, como el Nebula, el Locus o el Hugo. También difundieron la obra de autores que se habían especializado en el cuento y publicaron sus obras principalmente en revistas de ciencia ficción, por lo que fueron relegados de colecciones de novelas como *Nebulae* de Edhasa. Un ejemplo sería Eric Frank Russell. Este detalle justifica también la ausencia de otros escritores destacados que se especializaron más en novela, como Ursula K. LeGuin, de la cual, desde el número 12, de noviembre-diciembre de 1969, no aparece otro relato suyo hasta el 125, de julio-agosto de 1980. A su vez, lleva a advertir que en *Nueva Dimensión* hubo una preocupación constante por no incluir en sus páginas textos aparecidos en otras publicaciones. Ello supuso una búsqueda permanente de material inédito en España, y la observación de las líneas editoriales de colecciones que también publicaban cuentos de ciencia ficción de escritores foráneos, como las

antologías de Acervo, o la colección de Bruguera de *Libro amigo*.

Aun así, la revista tendió siempre hacia un afán conservador, preocupada por contentar los dispares gustos del reducido público que la mantenía en funcionamiento. Como consecuencia, pocas veces se aventuraron a publicar relatos más innovadores y actuales si no venían acompañados de un predominio de autores o cuentos más tradicionales y con modelos narrativos más lineales o estandarizados que fuesen más del gusto del público general. Muestra de ello reside en una revisión de los autores más frecuentes en la revista: Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, A. E. Van Vogt, Philip José Farmer, Eric Frank Russell o Robert Sheckley. Quizás las excepciones sean Harlan Ellison o Philip K. Dick, dos hombres más innovadores que fueron del agrado del triunvirato editor.

Tenemos, por otro lado, unos nudos topográficos que se refieren a la aparición de las convenciones y de las tertulias, que se desarrollan en dos puntos neurálgicos importantes, Barcelona y Madrid. Luego irán apareciendo otras agrupaciones que no alcanzaron tanto peso, pero demostraban el crecimiento del movimiento asociacionista de la ciencia ficción, como las tertulias de Cádiz o de Valencia. También hay dos principales intentos por establecer nudos institucionales, que son el Círculo de Lectores de Anticipación, con sede en la ciudad condal, y la Sociedad Española de Ciencia Ficción, ubicada en la capital. Ambos casos quedaron disueltos sobre todo por dificultades económicas o por la pérdida de compromiso de sus socios. Según diferentes etapas, la iniciativa dentro de los aficionados se fue tornando de Barcelona a Madrid, aspecto que se percibe no sólo en el cambio institucional mencionado, sino también por la organización y celebración de las convenciones nacionales que constituían el punto de reunión de lectores, autores y editores de ciencia ficción.

En estas circunstancias de aislamiento, el género se desarrolla en España mediante una pobreza de medios que imposibilitó que los escritores que acudían a ella pudieran alcanzar un nivel profesional con sus creaciones. A diferencia de lo que ocurría en esos años en Estados Unidos, donde los escritores empezaban a cobrar cuantiosos adelantos por sus novelas, en España raro era el escritor al que se le remuneraba por el texto publicado. Ya se ha indicado que los autores españoles que aparecían en *Nueva Dimensión* no cobraban nada. Sin embargo, por primera vez pudieron acceder a publicar con cierta regularidad y resonancia. Casos representativos ya comentados de esta realidad fueron especialmente el editorial de Ángel Torres Quesada que precede a su novela *Dios de Dhrule* en el número 122 de *Nueva Dimensión*, o la epopeya del manuscrito de Juan G. Atienza que se explicó en el editorial del número 43 de la revista.

Del mismo modo, se ha destacado que todos los concursos literarios organizados en este periodo, si bien estaban dotados de cuantía económica para los galardonados, no llegaron a instituirse o a tener continuidad. Lo habitual en esos casos era que sólo se celebrasen una vez, como el concurso de relatos del diario murciano *La verdad*, que después aparecería en forma de libro en *Narraciones españolas de ciencia ficción* (1974), o el que organizó *Nueva Dimensión* en 1976. En este sentido, cierta excepción reside en los certámenes de cuento organizados en torno a las convenciones nacionales, aunque no se menciona que tuvieran dotación económica, y su convocatoria tuvo una periodicidad variable, pues no todas las convenciones españolas de ciencia ficción incluyeron el concurso.

A pesar de esa circunstancia, en los años estudiados aparecieron varias plataformas editoriales que posibilitaban al escritor de ciencia ficción publicar sus creaciones. Como se ha visto, existen dos momentos determinantes en el desarrollo de la ciencia ficción. El



primero se da principalmente gracias a la colección *Nebulae*, de Edhasa, la primera que se encargó de publicar traducciones serias o algo más cuidadas de los clásicos de la ciencia ficción estadounidense de la Edad Dorada. El segundo se da con el *boom* editorial que arranca con la colección de Acervo en 1974, a la que siguen *Superficción* de Martínez Roca o la segunda etapa de *Nebulae* de Edhasa. En ocasiones estas editoriales incluyeron a autores españoles en sus números, aunque se trataba habitualmente de casos esporádicos en comparación con el dominante contenido anglosajón.

Dos conclusiones han sido señaladas con insistencia a lo largo de la presente investigación. En primer lugar, la situación en la que se desarrolló la ciencia ficción en España permite entender por qué en este periodo la nómina de escritores es tan extensa y por qué de tantos nombres, sólo unos pocos alcanzaron una producción literaria más amplia. Como se ha podido observar, en muchos casos se trataba de escritores noveles, lectores aficionados que daban el salto a la creación literaria. Pero al tratarse de un *hobby*, pronto los esfuerzos requeridos, así como otro tipo de compromisos vitales (laborales y/o familiares) les hacían desistir de esta tarea. En otros casos donde el autor alcanzaba más amplia experiencia, se observa su condición de autodidacta, pues varios incluso provenían de la rama popular de los *bolsilibros*, pero habían optado por otorgar mayor seriedad y cuidado literario a sus obras, como sucede con Domingo Santos o con Ángel Torres Quesada.

Debe precisarse en este punto que en la época había una confusión terminológica entre los aquí denominados géneros proyectivos. Es verdad que *Nueva Dimensión* se titulaba «revista española de ciencia ficción y fantasía», por lo que no se hacía menosprecio de ninguno de los dos campos. A ello debemos añadir que dentro de este desconcierto se justifica también la publicación, especialmente en *Nueva Dimensión* más

que en las antologías de aficionados estudiadas, de relatos más afines a lo surrealista y a lo absurdo que ni siquiera se circunscribirían dentro de los géneros proyectivos. Sin embargo, la presente investigación ha pretendido centrarse exclusivamente en los relatos fictocientíficos, aunque de vez en cuando se haya prestado atención a lo fantástico y a lo maravilloso.

Con ese fin de discernir dentro del corpus de la investigación se trazó el panorama teórico inicial donde se han aclarado la naturaleza y las diferencias entre los tres géneros proyectivos. Por ese motivo se aludió a que lo fantástico, lo maravilloso y la ciencia ficción pueden diferenciarse por la respuesta que generan en el lector: desasosiego, asombro y prospección respectivamente. En este sentido se ha defendido la ciencia ficción como literatura basada en elementos fantásticos no sobrenaturales, es decir, elementos inexistentes en la realidad empírica, pero que no presentan una ruptura con las leyes naturales que rigen el universo.

En segundo lugar, se observa que, ante la falta de profesionalidad que ofrecía el género y las posibilidades editoriales que se reducían a *Nueva Dimensión*, a las antologías de Acervo y a las antologías promovidas por los aficionados, los escritores españoles de ciencia ficción de esos años se decantaron más por el cuento que por la novela, puesto que les confería mayor facilidad para publicar. Resulta necesario recordar que en la época se mantenía por parte de los escritores españoles de ciencia ficción una concepción del relato muy cercana al modelo naturalista decimonónico. Se entendía el cuento como el resumen de una novela, por lo que se interpretaba que para un escritor poco experimentado el cuento era la modalidad narrativa óptima para comenzar su carrera literaria.

Al margen de la vinculación varias veces aludida de la ciencia ficción con la

modalidad narrativa del cuento, para los escritores de ciencia ficción del momento el relato implicaba la evocación de una idea. Mientras que en la narración larga se pueden desarrollar tanto la intriga como la psicología de los personajes, la brevedad del cuento obliga a optar por una u otra, y los autores de ciencia ficción de estos años se decantaron claramente por privilegiar la acción, en detrimento de los caracteres.

Muchas veces aparece en los relatos la presencia de una voz narradora que encauza la trama hacia una idea, que se plantea bien al comienzo, a modo de tesis, bien al final, a modo de conclusión, lo que conduce al lector hacia el significado del relato. Desde esta perspectiva, el lector se convierte en mero observador, carente de participación y opinión en el relato. Además, se opta en la mayor parte de los casos por un lenguaje denotativo, puesto que el autor busca en todo momento una comunicación transparente con el lector donde éste pueda entender a la perfección la naturaleza fantástica de la trama. Se aboga de esta forma por una lectura referencial del texto, que muchas veces es ilustrada mediante comparaciones o metáforas que favorezcan al lector la comprensión de lo narrado.

Es necesario aludir en este punto que la influencia literaria que tenía la mayor parte de los escritores que empezaron a publicar en *Nueva Dimensión* se reducía a la ciencia ficción publicada en España hasta el momento, especialmente la citada colección *Nebulae*, de Edhasa. Ya se ha indicado que esta colección se encargó principalmente de introducir en el mercado español a los autores anglosajones de los años cuarenta y cincuenta. Por ese motivo, en sus creaciones, los autores españoles miraban a estos clásicos de la ciencia ficción, especialmente en su producción durante las dos décadas mencionadas, como Isaac Asimov, Robert. A. Heinlein, Alfred Elton van Vogt o Ray Bradbury, entre otros. Este detalle es sumamente perceptible, como se ha explicado, en

los prólogos de varias de las antologías de aficionados analizadas.

Por ese motivo se ha percibido la escasez de experimentación literaria presente en los relatos publicados tanto en *Nueva Dimensión* como en las antologías de aficionados. En caso de buscarse una mayor libertad expresiva, ésta solía mirar más hacia la herramienta de la fantasía, elucubrando tramas donde se potenciase el peso del extrañamiento, es decir, donde se describiesen mundos mucho más alejados de la realidad empírica. Por contra, no se buscaba esa innovación en el discurso, que quedaba en general fijado a los parámetros de un estilo tradicional. Es verdad que hubo un intento de experimentación literaria en España dentro del grupo «Nova-expression» asociado principalmente al *fanzine*, luego revista, *Zikkurath*, pero ya se argumentó en la introducción que ese material quedaba excluido de la presente investigación.

Para explicar la escasa experimentación literaria, conviene recordar que en la ciencia ficción se contempla la realidad de otra manera. Como consecuencia, se opta por una construcción retórica diferente, en la cual lo poético se percibe en la manera en que se mira el universo humano y no en la manera en que se describe o se narra dicho universo. Esta concepción explica que los escritores españoles durante los años objeto de estudio se decantaran por primar el contenido a la forma. Toda la estructura del relato se supedita a la idea, al *novum* que lo sostiene. Por eso el discurso se vuelve tan lineal, predomina en él la coincidencia del orden cronológico de historia y discurso y se opta por un lenguaje denotativo escaso en recursos literarios.

Estos rasgos se perciben claramente en el comentario que se ha realizado de los cuentos más relevantes del periodo de investigación. La idea en este punto ha sido ejemplificar diferentes formas de ver y escribir ciencia ficción por parte de los autores españoles más destacados. De este modo, no solamente suponen ejemplos del quehacer

literario fictocientífico español, sino que también constituyen una semblanza de lo que fue en su momento el cuento de ciencia ficción en España. En estos ejemplos han sido mostrados casos que evidencien la riqueza del género y su vinculación a la modalidad narrativa del cuento. Cada uno de ellos ha permitido observar, de forma más detallada, el funcionamiento de los diversos subgéneros de la ciencia ficción. Desde luego, se ha buscado justificar la selección realizada, pero no se rehuye de la subjetividad inherente a dicha selección. Como se ha indicado, la idea era ilustrar, puesto que nunca se buscó un afán totalitario ni axiomático.

Por otra parte, en conjunto posibilitan, por un lado, corroborar la concepción del cuento que se ha explicado que tenían los escritores de ciencia ficción de este periodo. Por otro, se vislumbra el valor literario inusitado en unos escritores que, como se ha destacado más de una vez, escribían por simple afición, por amor al arte, pues no recibían remuneración por ello y sabían además que no obtendrían reconocimiento literario por esta labor. En esas circunstancias se localizan durante los años objeto de estudio numerosos relatos de elevada calidad literaria que constituyen una producción nada desdeñable, la cual ha sido minusvalorada por el ámbito académico.

La preocupación principal del momento era la de crear una escuela española de ciencia ficción, conformada por una serie de escritores que acudiesen al género de forma habitual en sus creaciones literarias. Sin embargo, al enfrentarse con la realidad, se puede decir que ese objetivo no se logró alcanzar. Ya se ha indicado que en la mayoría de los escritores la obra es muy reducida, y mayormente sólo escribieron cuentos, no novelas. Por ese motivo, pocos son los nombres que se vinculan de forma permanente con la ciencia ficción, como Domingo Santos, Jaime Rosal del Castillo o Carlo Frabetti. Progresivamente la mayoría de ellos fueron abandonando el género para caminar hacia

otros ámbitos literarios y/o artísticos, como sucede con Luis Eduardo Aute, José Luis Garcí, Juan García Atienza, Luis Vigil o Sebastián Martínez.

Ante esta realidad, se puede afirmar que el desarrollo del género en España está conformado por francotiradores, es decir, autores con reducidas y esporádicas obras de calidad que no ofrecen continuidad en el tiempo. Esa es la realidad que se desprende de los relatos analizados. Principalmente, son autores de reducida obra cuyos aciertos resultan casi anecdóticos. Su valor literario queda aislado al no conseguir que otros escritores se animasen a escribir relatos, ni potenciar una competencia literaria entre los autores que les llevase a mejorar la calidad de los cuentos o a intentar la escritura de textos más maduros.

No obstante, entre los años objeto de estudio, especialmente entre la primera y la última etapa de *Nueva Dimensión*, se percibe un reemplazo generacional que abrirá nuevos caminos al género. Desde los escritores que comenzaron escribiendo principalmente cuentos a finales de los sesenta, inspirados por los clásicos anglosajones, se pasará a una serie de nuevos nombres que comenzaron a publicar a principios de los ochenta. Algunos de ellos, ya se ha indicado, aparecieron en los últimos números de *Nueva Dimensión*. Hablamos de autores como Rafael Marín, Javier Redal, Juan Carlos Planells, Roberto Rodríguez Toyos, Elia Barceló o Juan Miguel Aguilera.

La diferencia más patente entre estos escritores es el cuidado de la forma, el juego en el discurso. Esta nueva concepción literaria, según se ha pretendido demostrar, es perceptible en el análisis de “La luna pálida”, de Marín. La influencia literaria en estos escritores es mucho más amplia, moderna y global. Su conocimiento de la ciencia ficción resultaba mucho más actual, puesto que incluso habían tenido acceso a muchos de los escritores anglosajones novedosos del momento o vinculados con la Nueva Ola, como

Roger Zelazny, J. G. Ballard, Michael Moorcock, Robert Silverberg o James Tiptree Jr. entre otros. Accedieron a la obra de estos escritores a través de *Nueva Dimensión* o mediante colecciones especializadas como las selecciones de *Libro amigo* de Bruguera -especialmente en los últimos números-, algunas entregas de Acervo, y la segunda época de *Nebulae* de Edhasa.

Queda pues, la presente investigación, como antesala de esa nueva etapa de la ciencia ficción española que se desarrolló tras *Nueva Dimensión*. No obstante, se ha pretendido demostrar que, sin la presencia de todos los intentos precedentes por difundir e institucionalizar la ciencia ficción en España, esa realidad quizás no hubiera tenido lugar o no se habría producido de la misma manera. La labor de tantos aficionados tuvo gran peso en el proceso de maduración de la ciencia ficción en España. *Nueva Dimensión*, por ejemplo, sigue ocupando un lugar especial en el corazón de muchos de los apasionados lectores de ciencia ficción. Por otro lado, las antologías de aficionados facilitaban la aparición de autores españoles en ediciones profesionales de difusión nacional. Con ellas se pretendió potenciar la cantera hispana y procurarle un espacio en la dura competición existente con el predominio de las traducciones que inundaban el mercado editorial de ciencia ficción en España. La propensión por crear proyectos editoriales que diesen cabida a autores españoles conducía al género hacia su estabilización, permitiendo a varios autores publicar su obra de forma periódica, y a que, progresivamente, se fueran requiriendo mayores cotas en la calidad para que conseguir la publicación de los textos, lo que obligaría a los autores a trabajar con mayor intensidad sus narraciones.

Mi intención, según se ha dicho, era estudiar una parcela de las letras hispanas que bien merecería una mención en los manuales de literatura y mostrar que la realidad de las letras hispanas es mucho más amplia y variada de lo que en la tradición se ha pretendido.

Debe tenerse en cuenta que cualquier la aplicación de límites arbitrarios en la explicación de una realidad conlleva el peligro de disminuir la efectividad de la historia. Por ello, se ha trazado una contrahistoria literaria que se desarrolló paralela a la corriente general de la literatura o *mainstream*. Tras su análisis, creo que se muestra su valía literaria y el lugar que ocupa en la historia de la literatura española.





## **IX. BIBLIOGRAFÍA**



## 9-. Bibliografía.

### 9.1. Corpus textual.

#### 9.1.1. Las antologías previas a la aparición de *Nueva Dimensión*.

- Santos, Domingo (comp., 1966), *Primera antología española de ciencia ficción*. Barcelona: Edhasa.
  - Álvarez Villar, Alfonso, “Las cadenas”. Pp. 11-32.
  - Araujo, Alicia, “El hijo de la ciencia”. Pp. 33-45.
  - García Atienza, Juan, “Kuklos”. Pp. 47-63.
  - Buiza, Carlos, “Asfalto”. Pp. 65-74.
  - Calín, P. G. M., “Sosias”, Pp. 75-90.
  - Campos, Jorge, “La otra Luna”. Pp. 91-95.
  - García Llaurado, Federico, “Los visionarios”. Pp. 97-108.
  - Ibáñez Serrador, Narciso, “Los trípits”. Pp. 109-116.
  - Luque, Eugenio, “El pastor y el hombre del espacio”. Pp. 117-122.
  - Lleget, Marius, “Ellos, los marcianos... (De las crónicas de un periodista del siglo XXI)”. Pp. 123-138.
  - Martín Subirats, S., “La sonrisa de un niño”. Pp. 139-153.
  - Mingote, Antonio, “Nicolás”. Pp. 155-162.
  - Ribera, Antonio, “Proyecto Marte”. Pp. 163-171.
  - Salvador, Tomás, “La necesidad de morir”. Pp. 173-179.

- Santos, Domingo, “La canción del infinito”. Pp. 181-192.
  - Texeira, Eduardo, “El tio vivo y el robot”. Pp. 193-209.
  - Torres Quesada, Ángel, “El hombre de la esfera”. Pp. 211-239.
  - Valverde Torné, F., “Antihombre”. Pp. 241-250.
- 
- Llores Borrás, José A. (comp., 1967), *Antología de novelas de anticipación*, volumen VII. Barcelona: Acervo.
    - Lezcano Lezcano, Francisco, “Dimensionaje”. Pp. 13-15.
    - \_\_\_\_\_, “Trasplante experimental”. Pp. 17-22.
    - \_\_\_\_\_, “La granja experimental”. Pp. 23-25.
    - \_\_\_\_\_, “Hemos llegado”. Pp. 27-33.
    - \_\_\_\_\_, “Los intermedios”. Pp. 35-42.
    - \_\_\_\_\_, “Avería”. Pp. 43-46.
    - \_\_\_\_\_, “El naufrago”. Pp. 47-56.
    - \_\_\_\_\_, “Todo va bien”. Pp. 57-65.
    - Álvarez Villar, Alfonso, “Toreo teledirigido”. Pp. 69-76.
    - \_\_\_\_\_, “La nube en la vida”. Pp. 77-93.
    - \_\_\_\_\_, “La pareja que amaba la soledad”. Pp. 95-101.
    - \_\_\_\_\_, “Confusión en el hospital”. Pp. 103-108.
    - \_\_\_\_\_, “La tumba del astronauta”. Pp. 109-113.
    - \_\_\_\_\_, “Marchando hacia atrás”. Pp. 115-120.
    - \_\_\_\_\_, “La sed del sonido”. Pp. 121-125.
    - \_\_\_\_\_, “La dulce mentira”. Pp. 125-129.
    - \_\_\_\_\_, “El regreso de la luz”. Pp. 131-137.

- Sanz y Díaz, José, “Fantasías de la era atómica”. Pp. 139-252.
- Aroca Sardaña, José María, “La historia de Martín Vilalta”. Pp. 255-267.
- Valverde Torné, Francisco, “El libro”. Pp. 271-279.  
\_\_\_\_\_, “El hombre mecánico”. Pp. 281-288.
- García Atienza, Juan, “35, sin regreso”. Pp. 291-299.  
\_\_\_\_\_, “Las tablas de la Ley”. Pp. 301-322.  
\_\_\_\_\_, “Lo que sucedió por beber agua”. Pp. 323-335.
- Santos, Domingo, “P. S. I.”. Pp. 339-352.  
\_\_\_\_\_, “Los exploradores”. Pp. 353-364.  
\_\_\_\_\_, “Las formas del lago”. Pp. 365-376.
- Buiza, Carlos, “La caída”. Pp. 379-384.  
\_\_\_\_\_, “El tigre bueno”. Pp. 385-391.  
\_\_\_\_\_, “Confesiones de un 'grats'”. Pp. 393-397.  
\_\_\_\_\_, “Flores de cristal”. Pp. 399-419.
- Ferron, Jacques, “El anticuario”. Pp. 423-428.  
\_\_\_\_\_, “Independencia”. Pp. 429-432.  
\_\_\_\_\_, “Bjorck”. Pp. 433-446.
- *Anticipación* (1967), siete volúmenes. Barcelona: Ferma.
- Álvarez Villar, Alfonso, “No comerás”. Vol. VII, pp. 122-134.
- Aragón, Jesús de, “La destrucción de la Atlántida”. Vol. VII, pp. 18-35.
- Atienza, Juan G., “Limpio, sano y justiciero”. Vol. I, pp. 60-68.

- \_\_\_\_\_, “Las tablas de la ley”. Vol. IV, pp. 122-140.
- \_\_\_\_\_, “¿Las abejas? Bah, unos bichitos...”. Vol. VII, pp. 84-94.
- Blanco Belmonte, M. R., “El ocaso de la humanidad”. Vol. VII, pp. 6-10.
  - Buiza, Carlos, “Fábula del niño marciano”. Vol. II, pp. 18-22.
- \_\_\_\_\_, “Cuatro cuentos de choque”. Vol. III, pp. 13, 21, 31 y 124.
- \_\_\_\_\_, “Lapislázuli”. Vol. VII, pp. 95-113.
- Calín, P. G. M., “El alquimista”. Vol. VI, pp. 58-61.
- \_\_\_\_\_, “A la luz de las tres lunas”. Vol. VII, pp. 114-115.
- Elola, José de, Coronel Ignotus, “La fabricación de un novimundo”. Vol. VII, pp. 11-17.
  - Garcí, José Luis, “Un olor a mundo”. Vol. VII, pp. 140-144.
  - Lezcano Lezcano, Francisco, “Diario de un psiquiatra”. Vol. III, pp. 135-136.
- \_\_\_\_\_, “El anti”. Vol. VII, pp. 116-121.
- Ribera, Antonio, “El ocaso”. Vol. VII, pp. 49-51.
  - Santos, Domingo, “Las ruinas”. Vol. II, pp. 65-72.
- \_\_\_\_\_, “El profesor Charlie Brown y las paradojas del espacio-tiempo”. Vol. VII, pp. 61-82.
- Tébar, Juan, “El escaparate”. Vol. VII, pp. 136-139.
  - Texeira, Eduardo, “Dos horas con Ceres”. Vol. VII, pp. 37-48.
  - Valverde Torné, F., “Mutt, no vengas a la Tierra”. Vol. I, pp. 14-22.
- \_\_\_\_\_, “La mente”. Vol. VII, pp. 52-60.
- Vigil, Luis, “El ruido”. Vol. III, pp. 27-31.

\_\_\_\_\_, “Huida”. Vol. V, pp. 38-39.

#### 9.1.2. Catálogo de cuentos de autores españoles aparecidos en *Nueva Dimensión*<sup>114</sup>.

- Aguilera, Juan Miguel y Redal, Javier (1981), “Sangrando correctamente”, n° 136, pp. 13-24.
- Agustí, Miguel (1974), “La ejecución”, n° 60, pp. 9-12.
- Amat Gomar, Andrés (1979), “Loco de atar”, n° 118, pp. 103-110.
- Alcaraz del Castillo, Miguel (1979), “Tarot”, n° 113, pp. 97-112.
- Álvarez, José Luis (1969), “Un mundo insólito”, n° 8, pp. 23-30.
- Álvarez Villar, Alfonso (1968), “Televisolandia”, n° 5, pp. 75-84.
- \_\_\_\_\_ (1969), “La espiral del alma”, n° 9, pp. 80-133.
- \_\_\_\_\_ (1972), “No hay plazas aquí”, n° 28, pp. 7-10.
- \_\_\_\_\_ (1980), “Babel”, n° 121, pp. 102-108.
- \_\_\_\_\_ (1980), “A modo de profecía”, n° 125, pp. 72.
- \_\_\_\_\_ (1980), “La escalera”, n° 128, pp. 77-83.
- \_\_\_\_\_ (1981), “El guardagujas”, n° 139, pp. 28-37.
- \_\_\_\_\_ (1981), “El hombre del túnel”, n° 139, pp. 37-47.
- Ares de Blas, Félix (1969), “Enamorado”, n° 8, pp. 85-89.
- Aute, Luis Eduardo (1968), “Los fugitivos”, n° 1, pp. 59-64.
- Barceló, Elia (1981), “Catarsis”, n° 138, pp. 18-26.

---

<sup>114</sup> El resto del material proveniente de la revista que haya sido destacado en la presente investigación, especialmente los relatos traducidos, al tratarse de material extranjero, no aparecerá destacado dentro del corpus principal de la presente investigación.



- Barcelona, Eduardo (1973), “Ruidos”, nº 42, pp. 12.
- Barrera, Francisco J. (1979), “El alegre juego de la persecución”, nº 112, pp. 35-40.
- Bengoechea Miravalles, Alfonso (1971), “Otro verano sin fresas”, nº 25, pp. 42-47.
- Benito y Ruiz de Villa, Arturo de (1970), “Espera interrumpida”, nº 15, pp. 20-21.
- Bermúdez Castillo, Gabriel (1979), “Las ilusiones perdidas”, nº 110, pp. 41-60.
- Bertrán Rubio, E. (1906), “Un invento despampanante”, nº 30, pp. 72-78.
- Blanco Belmonte, M. (1918), “El ocaso de la humanidad”, nº 8, pp. 53-56.
- Brugos Larumbe, Jesús (1974), “232° C.”, nº 56, pp. 82-85.
- Buiza, Carlos (1974), “La desgracia de Qwerty”, nº 60, pp. 20-22.
- Cabanillas, Jesús (1979), “Adiós, eternidad”, nº 108, pp. 37-38.
- Campos, Jorge (1969), “El ovni”, nº 8, pp. 73-76.
- Cardona Peña, Alfredo (1969), “Recreo sobre la ciencia ficción”, nº 8, pp. 113-117.
- Carmona, Ángel (1973), “Historia de un parkicidio”, nº 42, pp. 22-25.
- Castillo Navarro, José A. del (1977), “Mónica y Marie”, nº 86, pp. 21-26.
- Catalá, Josep M. (1979), “Pesadillas urbanas: Lunes 01.30”, nº 111, pp. 47-49.
- Cebrián Nieto, Juan José (1980), “La apuesta”, nº 127, pp. 102-108.
- Cid R., José, “La última gracia del diablo” (1970 nº 13: 9-13)
- Cordelia (Teresa Inglés) (1977), “El jardín de alabastro”, nº 86, pp. 8-20.
- Crespo, José Ángel (1968), “31 de diciembre de 5027”, nº 5, pp. 25-30.
- \_\_\_\_\_ (1969), “El seguro de muerte”, nº 8, pp. 57-60.

- Darías Darías, Manuel (1974), “Con olor a fresa”, n° 59, pp. 68-69.
- Domenech Segura, Joaquín (1975), “Anfiteatro”, n° 65, pp. 116-118.
- Fernández Higuera, Jorge (1974), “La torre de marfil”, n° 56, pp. 57-62.
- \_\_\_\_\_ (1975), “La flor de los cielos”, n° 65, pp. 108-115.
- \_\_\_\_\_ (1978), “Hermanos”, n° 107, pp. 7-14.
- Figueras, Alfonso (1974), “El huevo y la gallina”, n° 59, p. 70.
- Frabetti, Carlo (1971), “Alfa, beta y gama”, n° 26, pp. 29-32.
- \_\_\_\_\_ (1975), “El templo de los espejos”, n° 69, pp. 134-142.
- \_\_\_\_\_ (1975), “Se bueno con Teresita”, n° 72, pp. 7-26.
- \_\_\_\_\_ (1976), “La invasión de los BEM”, n° 84, pp. 7-20.
- \_\_\_\_\_ (1977), “La magia más poderosa”, n° 95, pp. 78-82.
- \_\_\_\_\_ (1979), “Éste es mi cuerpo”, n° 110, pp. 97-106.
- \_\_\_\_\_ (1981), “El jardín de la muerte sonriente”, n° 130, pp. 95-98.
- \_\_\_\_\_ (1981), “La ciudad rosa y roja”, n° 130, pp. 98-100.
- Frouchtman, Manuel (1974), “Carlo”, n° 59, pp. 66-67.
- Garci, José Luis (1969), “Un aire antiguo”, n° 8, pp. 7-8.
- \_\_\_\_\_ (1970), “La navidad del cohete”, n° 18, pp. 8-9.
- García Atienza, Juan (1968), “Muy arriba, muy adentro”, n° 2, pp. 101-104.
- \_\_\_\_\_ (1971), “Balada por la luz perdida”, n° 23, pp. 84-118.
- \_\_\_\_\_ (1972), “La gran voz de Dios”, n° 40, pp. 25-32.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Enantiomorfo”, n° 43, pp. 7-10.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Un hombre quedó solo”, n° 43, pp. 12-19.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Voraz”, n° 43, pp. 20-22.

- \_\_\_\_\_ (1973), “3 o 4 millones de emigrantes”, n° 43, pp. 24-31.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Apólogo para niños marcianos”, n° 43, pp. 32-33.
- \_\_\_\_\_, “Cuatro poses, un minuto”, n° 43, pp. 34-36.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Sweet XX”, n° 43, pp. 37-43.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Perfección”, n° 43, p. 44.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Tres mitos en nuevos odres”, n° 43, pp. 45-59.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Nada más que un satélite”, n° 43, pp. 60-62.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Enfermo”, n° 43, pp. 63-64.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Llanto por un planeta chico”, n° 43, pp. 65-70.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Las tablas de la ley”, n° 43, pp. 71-86.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Mañana, sin regreso”, n° 43, pp. 87-124.
- \_\_\_\_\_ (1974), “El callejón del sapo”, n° 59, pp. 7-60.
- García García, José Ángel (1974), “Observancia total”, n° 56, pp. 53-54.
- García Murillo, Eduardo (1977), “Informe confidencial sobre los últimos disturbios”, n° 90, pp. 15-18.
- \_\_\_\_\_ (1979), “El sorteo”, n° 116, pp. 35-37.
- \_\_\_\_\_ (1980), “Todas las bombas del mundo y el capitán Ahab”, n° 125, pp. 34-37.
- García Pavón, Francisco (1969), “Los andamios”, n° 8, pp. 9-14.
- \_\_\_\_\_ (1971), “Donde empieza el otoño”, n° 19, pp. 125-128.
- Gil, Rodolfo (1972), “La estructura”, n° 28, pp. 84-87.
- Gómez García, Jesús (1974), “El último pensamiento de la Tierra”, n° 65, pp. 119-121.

- \_\_\_\_\_ (1980, “Cuando no estemos”, n° 121, pp. 37.
- \_\_\_\_\_ (1980, “El viejo que podía ver el pasado”, n° 121, pp. 37-39.
- \_\_\_\_\_ (1980, “El conductor”, n° 121, pp. 39-44.
- Gonzalbez Candela, José Antonio (1979), “La suave distancia”, n° 118, pp. 54-68.
  - \_\_\_\_\_ (1981), “La muerte alegre”, n° 134, pp. 34-35.
  - Guera, María y Mengotti, Arturo (1968), “Herencia de sueños”, n° 3, pp. 18-31; extra n° 5, pp. 9-22.
  - \_\_\_\_\_ (1969), “El hombre de oro”, n° 8, pp. 119-127.
  - \_\_\_\_\_ (1971), “Nosotros mamamos la luz”, extra n° 5, pp. 23-42.
  - \_\_\_\_\_ (1971), “Cuando delire”, extra n° 5, pp. 43-66.
  - \_\_\_\_\_ (1971), “Aborrece la sal”, extra n° 5, pp. 67-90.
  - \_\_\_\_\_ (1971), “No todo mi ser morirá”, extra n° 5, pp. 91-114.
  - \_\_\_\_\_ (1971), “Si podéis penetrar en los gérmenes del tiempo”, extra n° 5, pp. 117-128.
  - \_\_\_\_\_ (1971), “Se cerraron como un rollo de pergamino”, n° 23, pp. 119-128.
  - Guerrero, Juan F. (1981), “5 pi medios”, n° 136, pp. 7-12.
  - Haro Ibars, Eduardo (1980), “Resurrecciones”, n° 119, pp. 27-35.
  - Heras, Juan Manuel (1975), “Viaje sin sentido”, n° 72, pp. 78-84.
  - Justafré, Roger (1978), “El niño y la inundación total”, n° 104, pp. 96-97.
  - \_\_\_\_\_ (1979), “¡Cuidado con los satélites artificiales!”, n° 111, pp. 46-47.
  - Lázaro, Enrique (1978), “De cómo el gran filósofo Uu desparramó al extraordinario rey Aap”, n° 103, pp. 86-94.

- \_\_\_\_\_ (1978), “De cómo Perplej atrapó al Gran Divagante”, n° 107, pp. 38-46.
- \_\_\_\_\_ (1979), “La ciudad cuyo nombre era Lluevemueños”, n° 113, pp. 58-71.
- \_\_\_\_\_ (1979), “Amarga historia de Hojoj, domador de caleidoscopios”, n° 117, pp. 93-106.
- \_\_\_\_\_ (1980), “Cuando Elucubreo inventó a Caballo”, n° 124, pp. 100-110.
- \_\_\_\_\_ (1981), “Aventura crepuscular de Nulus el Amargo y Chu el Pirata”, n° 138, pp. 40-66.
- \_\_\_\_\_ (1982), “Buenaventuras y malaventuras de Bihegel, dialéctico ambulante”, n° 148 pp. 40-73.
- León, Hugo (1981), “Se bebió de golpe todas las estrellas”, n° 136, pp. 59-72.
  - Lezcano Lezcano, Francisco (1981), “No ocurrirían cosas interesantes”, n° 136, pp. 97-112.
  - Lois, Julián María (1973), “Punto omega”, n° 44, pp. 38-41.
  - \_\_\_\_\_ (1974), “La puerta de la invasión”, n° 55, pp. 129-132.
  - \_\_\_\_\_ (1974), “Solipsismo”, n° 56, pp. 71-81.
  - \_\_\_\_\_ (1975), “Anticuerpos”, n° 65, pp. 122-128.
  - Longo, Carlos (1981), “Sobre casas vivas y otras zarandajas”, n° 136, pp. 125-141.
  - \_\_\_\_\_ (1982), “Nada tan bonito como un amanecer”, n° 143, pp. 51-67.
  - Llopis, Rafael (1969), “Palabras”, n° 10, pp. 29-33.
  - \_\_\_\_\_ (1974), “Falsa proclama”, n° 55, p. 137.

- \_\_\_\_\_ (1974), “Plañidera”, nº 59, p. 86.
- \_\_\_\_\_ (1974), “Invocación de una entidad de la noche a su reflejo luminoso”, nº 59, pp. 104-108.
- \_\_\_\_\_ (1978), “Ejercicio de un colegial del futuro”, nº 97, pp. 29-32.
- Ludantes, H. G. (1975), “Simbiosis”, nº 72, pp. 90-93.
  - Marín Trechera, Rafael (1980), “Habrá un día en que todos”, nº 119, pp. 36-50.
  - \_\_\_\_\_ (1980), “Nunca digas buenas noticias a un extraño”, nº 129, pp. 61-126.
  - \_\_\_\_\_ (1981), “Un payaso arrepentido”, nº 136, pp. 38-48.
  - \_\_\_\_\_ (1982), “La luna pálida”, nº 143, pp. 94-103.
  - \_\_\_\_\_ (1982), “El acorazado Vladimir”, nº 146, pp. 44-47.
  - Martín Ballestá, Albert (1975), “Descartes 2”, nº 72, pp. 94-95.
  - Martín García, Julián (1978), “El innombrable”, nº 104, pp. 94-95.
  - Martín Subirats, Santiago (1969), “La cosecha”, nº 10, pp. 37-40.
  - Martínez, Sebastián (1968), “La furia”, nº 4, pp. 76-83.
  - \_\_\_\_\_ (1969), “Portal”, nº 8, pp. 90-104.
  - \_\_\_\_\_ (1970), “El viento”, nº 13, pp. 29-32.
  - \_\_\_\_\_ (1970), “Los centinelas”, nº 18, pp. 138-140.
  - Miller, Eduardo (1974), “Cosas de otros tiempos”, nº 59, p. 71.
  - Molina, A. F. (1973), “Tras de los cuatro dedos”, nº 44, p. 43.
  - Molina, Víctor (1979), “La revolución de los nihilistas”, nº 108, p. 32.
  - Monrabal, José M. (1980), “El amado”, nº 125, pp. 64-66.
  - Montells, José María (1974), “De cómo descubrí mi antigua procedencia”, nº 55, pp. 126-128.

- \_\_\_\_\_ (1976), “Sobre el papiro Neferkeré”, n° 73, p. 144.
- \_\_\_\_\_ (1976), “El manuscrito del dr. Varela”, n° 79, pp. 100-107.
- Montvic (Vicente Alonso) (1973), “Alma de dos filos”, n° 44, pp. 44-45.
  - Mora i Puijaldes, Víctor (1970), “Mucha noche”, n° 17, pp. 28-32.
  - Municio Torrecilla, Pablo (1979), “La gente”, n° 108, pp. 33.
  - Navarrete, Pedro L. (1980), “No tengo tiempo”, n° 126, pp. 69-78.
  - \_\_\_\_\_ (1981), “Bob, querido Bob”, n° 136, pp. 113-116.
  - Pacheco, Manuel (1974), “El túnel del tiempo”, n° 59, p. 75.
  - Parera Bermúdez, Juan José (1982), “La amenaza”, n° 146, p. 19-43.
  - Pindado, Miguel (1980), “La voz de los cielos”, n° 131, p. 15-36.
  - Pérez Fuenteamor, Fernando (1974), “En el alba de la quinta oscuridad”, n° 56, pp. 68-70.
  - \_\_\_\_\_ (1980), “El día que asesinamos a Ezra Pound”, n° 124, pp. 23-34.
  - PGarcía (José García Martínez-Calín) (1968), “1/Crónicas terrestres”, n° 1, pp. 35-38.
  - \_\_\_\_\_ (1968), “2/Crónicas terrícolas”, n° 4, pp. 33-36.
  - \_\_\_\_\_ (1973), “Percepción extrasensorial”, n° 42, p. 78.
  - \_\_\_\_\_ (1981), “Francochet Videmonde, Segundo Caudillo de España”, n° 136, pp. 51-55.
  - Planells, Juan Carlos (1981), “¿Qué me das a cambio?”, n° 140, pp. 21-37.
  - \_\_\_\_\_ (1982), “Cambio de guardia”, n° 148, pp. 123-147.
  - Redal, Javier (1979), “Naufragio en Titán”, n° 109, pp. 39-49.
  - \_\_\_\_\_ (1980), “La SF considerada como una forma...”, n° 120, pp. 65-69.

- \_\_\_\_\_ (1980), “Una clase de paleontología”, nº 124, pp. 35-39.
- \_\_\_\_\_ (1981), “OVMÍ”, nº 131, pp. 123-124.
- \_\_\_\_\_ (1981), “El horror sin nombre”, nº 136, pp. 180-190.
- Reñé, Carlos (1974), “Oasis”, nº 56, pp. 63-67.
  - Reyes, Luis (1978), “El trabajo”, nº 103, pp. 15-21.
  - \_\_\_\_\_ (1979), “M'batican”, nº 114, pp. 109-117.
  - Ribera, Antonio (1956), “El planeta mortal”, nº 49, pp. 96-97.
  - Rodríguez Elvira, J. J. (1973), “SF 2500”, nº 44, pp. 46-51.
  - \_\_\_\_\_ (1974), “La sentencia”, nº 55, pp. 133-136.
  - Rodríguez Lapuerta, Pedro (1974), “Justificación”, nº 56, pp. 90-96.
  - Rodríguez Metón, Ángel (1969), “Solo”, nº 8, pp. 78-80.
  - \_\_\_\_\_ (1974), “Tom y las moscas”, nº 59, pp. 76-77.
  - Rodríguez Toyos, Roberto (1980), “Liber infernalis”, nº 120, pp. 59-64.
  - \_\_\_\_\_ (1981), “La música de las esferas”, nº 132, pp. 68-74.
  - \_\_\_\_\_ (1981), “La ruta de los inmortales”, nº 136, pp. 80-82.
  - \_\_\_\_\_ (1981), “Vida ejemplar del Número Uno”, nº 136, pp. 83-85.
  - \_\_\_\_\_ (1981), “Civilización terminal”, nº 136, pp. 85-89.
  - Rojo, José Vicente (1979), “Disquisiciones diversas sobre lo que parece un hombre”, nº 116, pp. 33-34.
  - \_\_\_\_\_ (1980), “Primera leyenda”, nº 125, pp. 31-33.
  - \_\_\_\_\_ (1982), “La vigilia del hombre”, nº 142, pp. 35-50.
  - \_\_\_\_\_ (1982), “Algo sobre leves problemas ambientales”, nº 146, pp. 8-18.
  - Romeo Pérez, Ignacio (1973), “El sabio loco de Majadahonda”, nº 44, pp. 52-63.



- \_\_\_\_\_ (1976), “De flipurcios, nastis”, nº 83, pp. 27-30.
- \_\_\_\_\_ (1978), “Dos mundos”, nº 102, pp. 67-91.
- \_\_\_\_\_ (1979), “Gaziyel”, nº 112, pp. 20-35.
- \_\_\_\_\_ (1980), “El viaje a Bagush”, nº 119, pp. 95-99.
- \_\_\_\_\_ (1981), “Sudenvaimo”, nº 134, pp. 21-33.
- Romeo Poulukka, Ignacio Carlos (1980), “Buda rojo número 2”, nº 125, pp. 69-71.
  - Romero, Víctor M. José (1976), “Orgasmos”, nº 83, pp. 31-32.
  - \_\_\_\_\_ (1978), “Cajero”, nº 104, p. 95.
  - \_\_\_\_\_ (1979), “Conversión”, nº 116, pp. 42-46.
  - \_\_\_\_\_ (1980), “El gran cambio”, nº 124, p. 66-75.
  - Rosal del Castillo, Jaime (1973), “Métodos modernos”, nº 42, pp. 94-96.
  - \_\_\_\_\_ (1974), “La voz de su amo”, nº 59, pp. 87-91.
  - \_\_\_\_\_ (1974), “Érase una vez...”, nº 60, pp. 85-89.
  - \_\_\_\_\_ (1976), “Una epopeya clásica”, nº 76, pp. 97-104.
  - \_\_\_\_\_ (1976), “La caravana de Graham”, nº 79, pp. 108-128.
  - \_\_\_\_\_ (1978), “Con extrema reserva”, nº 98, pp. 17-26.
  - \_\_\_\_\_ (1980), “*Mistha* Wallace, está usted muerto”, nº 126, pp. 43-47.
  - \_\_\_\_\_ (1981), “El último camino”, nº 130, pp. 15-24.
  - \_\_\_\_\_ (1981), “Terminal Masurai”, nº 136, pp. 91-96.
  - Ruiz Gispert, Francisco (1971), “El empleo”, nº 25, pp. 35-41.
  - Sabaté Bel, Joaquín (1974), “Los alienígenas”, nº 59, p. 78.
  - Saiz Cidoncha, Carlos (1977), “Libertad de palabra”, nº 86, pp. 27-35.
  - \_\_\_\_\_ (1978), “Top Secret (The Gordon Affair)”, nº 101, pp. 21-28.

- \_\_\_\_\_ (1979), “Nadie se fija en el barman”, n° 112, pp. 40-45.
- \_\_\_\_\_ (1980), “Una y solo una”, n° 123, p. 21.
- Salvador Bermejo, M. (1976), “Hijo del pueblo”, n° 83, pp. 25-26.
  - Sánchez, Federico (1974), “Fragmentos del diario de la señorita Ana Solís Quijano”, n° 59, pp. 79-81.
  - Sánchez Ávila (1970), “El bosque”, n° 17, pp. 8-13.
  - Sánchez Pérez, Mariano (1973), “Sol dormido”, n° 51, pp. 93-94.
  - Sánchez Serrano, Daniel (1974), “Historia de España”, n° 56, pp. 55-56.
  - Santamaría, Ignacio (1974), “Momificación”, n° 56, pp. 86-89.
  - Santos, Domingo (1969), “... Si mañana hemos de morir”, n° 7, pp. 87-100.
- \_\_\_\_\_ (1969), “Un lugar llamado Tierra”, n° 11, pp. 100-137.
- \_\_\_\_\_ (1970), “El extraño inquilino del zoo de Londres”, extra n° 2, pp. 19-48.
- \_\_\_\_\_ (1970), “Cyborg”, extra n° 2, pp. 49-54.
- \_\_\_\_\_ (1970), “Negocios del corazón”, extra n° 2, pp. 55-62.
- \_\_\_\_\_ (1970), “Gira, gira”, extra n° 2, pp. 63-80.
- \_\_\_\_\_ (1970), “Love Co.”, extra n° 2, pp. 81-100.
- \_\_\_\_\_ (1970), “El marciano rosa”, extra n° 2, pp. 101-120.
- \_\_\_\_\_ (1970), “El profesor Charlie Brown y las paradojas del espacio-tiempo”, extra n° 2, pp. 121-144.
- \_\_\_\_\_ (1970), “El programa”, extra n° 2, pp. 145-166.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Encima de las nubes”, n° 48, pp. 84-106.
- \_\_\_\_\_ (1980), “En la ciudad”, n° 127, pp. 67-101.
- Santos, Domingo y Vigil, Luis (1974), “El bárbaro”, n° 58, pp. 7-76.

- \_\_\_\_\_ (1974), “La niebla dorada”, n° 58, pp. 77-140.
- Sarhan, Elías (1979), “El rey: no debe morir”, n° 116, pp. 115-125.
  - Sarto, Juanjo y Robles, Pepe (1973), “Publicidad”, n° 44, pp. 64-67.
  - Schaaff, Sergio (1972), “Un puñado de almendras”, n° 32, pp. 63-65.
  - Solé, Alberto y García, Miguel Ángel (1976), “El error”, n° 83, pp. 23-24.
  - Solé, Alberto (1978), “Guardián de los hombres”, n° 101, pp. 7-9.
- \_\_\_\_\_ (1978), “Un día en la vida del Chico Gris”, n° 104, pp. 10-13.
- Solé Nicolás, Josep (1979), “Noticias sensacionalistas”, n° 116, pp. 38-41.
  - Soler, Pere (1968), “La ley del progreso”, n° 5, pp. 133-136.
- \_\_\_\_\_ (1969), “Tiempos idénticos”, n° 8, pp. 105-112.
- Taibo, Francisco Ignacio, II (1978), “Llamaradas para fechas vacías”, n° 105, pp. 44-61.
  - Torres Quesada, Ángel (1970), “Un novicio para su grandeza”, n° 16, pp. 19-55.
- \_\_\_\_\_ (1980), “Un asunto endemoniado”, n° 119, pp. 51-68.
- \_\_\_\_\_ (1980), *Dios de Dhrule*, n° 122, pp. 29-135 y n° 123, pp. 43-146.
- \_\_\_\_\_ (1981), *Dios de Kerlhe*, n° 133, pp. 19-136 y n° 134, pp. 41-157.
- \_\_\_\_\_ (1982), “El ángel malo que surgió del sur”, n° 142, pp. 112-123.
- Trigo, Joan (1980), “Nuestra ciudad entrañable”, n° 126, pp. 87-98.
- \_\_\_\_\_ (1981), “El redentor que volvió a las estrellas”, n° 135, pp. 26-50.
- Vázquez León, Luis (1974), “Pesadilla en negro”, n° 59, pp. 82-84.
  - Velasco Montes, José Ignacio (1979), “Litóbio”, n° 114, pp. 61-70.
- \_\_\_\_\_ (1980), “Kaptiheb de Memfis”, n° 128, pp. 35-52.
- \_\_\_\_\_ (1981), “Pulazzo el etrusco”, n° 136, pp. 149-159.
- \_\_\_\_\_ (1982), “Viajeros”, n° 142, pp. 128-138.

- \_\_\_\_\_ (1982), “Pandora”, n° 146, pp. 52-82.
- Vidal Melines, Fernando (1973), “Presente = Futuro”, n° 44, pp. 69-70.
  - Vigil, Luis (1968), “Historias del robomóvil VAMPIRO”, n° 3, pp. 32-34.
- \_\_\_\_\_ (1968), “Historias del robomóvil: Pesadilla mecánica”, n° 5, pp. 51-53.
- \_\_\_\_\_ (1969), “Sube, sube la savia”, n° 8, pp. 63-66.
- \_\_\_\_\_ (1970), “Cuando sólo resta la muerte”, n° 14, pp. 28-34.
- \_\_\_\_\_ (1971), “Satán”, n° 24, pp. 101-106.
- \_\_\_\_\_ (1973), “La muerte del Gran-ecólogo-al-que-no-habían-hecho-caso”, n° 51, pp. 107-109.
- \_\_\_\_\_ (1974), “Quinteto final”, n° 59, p. 85.
- \_\_\_\_\_ (1975), “Todos los sonidos del silencio, todos los colores de la oscuridad”, n° 63, pp. 94-96.
- \_\_\_\_\_ (1981), “Pizza”, n° 136, p. 119.
- \_\_\_\_\_ (1981), “Los yetis”, n° 136, p. 120.
- \_\_\_\_\_ (1981), “Conflicto racial”, n° 136, pp. 120-121.
- \_\_\_\_\_ (1981), “Camino”, n° 136, pp. 121-122.
- \_\_\_\_\_ (1981), “Conservas”, n° 136, pp. 123-124.
- Villalba, A. Andreu (1979), “Lepisma, o la revolución no será televisada”, n° 117, pp. 59-70.

9.1.3. Catálogo de cuentos de autores hispanoamericanos aparecidos en *Nueva Dimensión*.

- Arango, Ángel (1969), “El eje del diablo”, nº 8, pp. 81-84.  
\_\_\_\_\_ (1973), “El cosmonauta”, nº 42, pp. 6-8.
- Asquini, Abel (1953), “Lo crímenes de L.I.O.: Protoniquel”, nº 49, pp. 21-27.
- Baeza Flores, Alberto (1979), “Testimoniadores”, nº 108, p. 32.  
\_\_\_\_\_ (1980), “La flecha”, nº 124, p. 76.
- Best, J. A. (1971), “Convivencia”, nº 21, pp. 31-34.
- Borges, Jorge Luis (1944), “La biblioteca de Babel”, nº 56, pp. 27-33.
- Capanna, Pablo (1956), “Incomprensión”, nº 49, pp. 83-88.
- Cobo, Manuel (1969), “Fausto vegetal”, nº 8, pp. 31-32.
- Córdoba, Agustín Andrés (1971), “Mercenario”, nº 25, pp. 19-21.
- Correa, Hugo (1969), “El veraneante”, nº 8, pp. 15-21.  
\_\_\_\_\_ (1972), “Los invasores”, nº 33, pp. 7-14.  
\_\_\_\_\_ (1972), “Meccano”, nº 33, pp. 15-20)  
\_\_\_\_\_ (1972), “La teleportación es un deporte para mayores”, nº 33. pp. 21-28.  
\_\_\_\_\_ (1972), “Carrusel”, nº 33, pp. 29-36.  
\_\_\_\_\_ (1972), “El último elemento”. Nº 33. pp. 37-46.  
\_\_\_\_\_ (1972), “Asterión”, nº 33, pp. 47-60.  
\_\_\_\_\_ (1972), “La bestia marciana”, nº 33, pp. 61-66.  
\_\_\_\_\_ (1972), “El regreso del «Arcángel»”, nº 33, pp. 67-70.  
\_\_\_\_\_ (1972), “El ataque de los selenitas”, nº 33, pp. 71-80.

- \_\_\_\_\_ (1972), “La furia”, nº 33, pp. 81-90.
- \_\_\_\_\_ (1972), “La campana”, nº 33, pp. 91-96.
- \_\_\_\_\_ (1972), “Alguien mora en el viento”, nº 33, pp. 97-124.
- \_\_\_\_\_ (1982), “Los hijos de Venus”, nº 142, pp. 13-19.
- Cortes Gaviño, Agustín(1969), “Cuando no se piensa”, nº 8, pp. 129-131.
  - Covarrubias, Ignacio (1955), “Saturnino Fernandez, héroe”, nº 49, pp. 52-57.
  - Curutchet, Héctor (1981), “Omega y Alfa”, nº 136, pp. 29-33.
  - Demarco, Roberto Carlos (1970), “Todos los caminos del universo”, nº 16, pp. 15-18.
  - Díaz González, Félix M. (1980), “Alma de perro”, nº 129, pp. 28-39.
  - Dornbierer de Ugarte, Manou (1970), “La grieta”, nº 14, pp. 56-64.
  - Edmunds, Pedro Juan (1969), “Los bolicotes”, nº 8, pp. 43-52.
  - \_\_\_\_\_ (1956), “Descubrimiento”, nº 49, pp. 78-82.
  - Federici, Carlos María (1968), “Primera necesidad”, nº 3, pp. 47-52.
  - \_\_\_\_\_ (1969), “Complejo de culpa”, nº 8, p. 77.
  - \_\_\_\_\_ (1970), “Un camino hacia el país del sol”, nº 16, pp. 56-60.
  - \_\_\_\_\_ (1972), “El segundo filo también mata”, nº 28, pp. 125-128.
  - \_\_\_\_\_ (1973), “«Humour» satánico”, nº 51, p. 50.
  - \_\_\_\_\_ (1982), “«¡Oh, Lenora!», dijo el eco”, nº 143, pp. 27-37.
  - \_\_\_\_\_ (1982), “Llegar a Khordoora”, nº 146, pp. 95-145.
  - Fernández, Juan (1953), “Profesor particular”, nº 49, pp. 18-20.
  - Gaut vel Hartman, Sergio Daniel (1972), “Recintos”, nº 30, pp. 56-59.
  - \_\_\_\_\_ (1973), “Regreso”, nº 51, pp. 51-53.
  - \_\_\_\_\_ (1981), “Clases intensivas”, nº 131, pp. 45-57.

- \_\_\_\_\_ (1981), “Guía práctica (abreviada) para entrar en contacto con culturas pretecnológicas”, n° 137, pp. 51-66.
- Gandolfo, Elvio E. (1969), “Ira quedo en Bantam”, n° 8, pp. 67-72.
  - Giménez, Eduardo Abel (1969), “Tan cerca, tan lejos”, n° 12, pp. 45-48.
  - Goligorsky, Eduardo (1968), “... y en sus alas me llevaría”, n° 4, pp. 115-120.
- \_\_\_\_\_ (1979), “Clic”, n° 111, pp. 93-99.
- Gosso, Hermes (1981), “Cía de imaginación”, n° 136, pp. 27-29.
  - Gorodischer, Angélica (1968), “El ayer de las ratas”, n° 2, pp. 21-27.
- \_\_\_\_\_ (1979), “Trescientos codos de longitud”, n° 115, pp. 35-51.
- Lopera, Jaime (1973), “El patio de abajo”, n° 44, p. 42.
  - López, Gerardo D. (1975), “La redención del pobre huerfanito”, n° 72, pp. 85-89.
- \_\_\_\_\_ (1981), “La explicación”, n° 136, pp. 33-35.
- Luberre, Odilon (1971), “La cueva”, n° 23, pp. 11-14.
  - Mainero, Wellington Gabriel (1980), “Érase una vez”, n° 120, pp. 57-58.
- \_\_\_\_\_ (1981), “Hermanos”, n° 130, pp. 39-40.
- \_\_\_\_\_ (1981), “El pueblo elegido”, n° 135, pp. 57-60.
- Marchese Flórez, Santiago (1978), “La última noche”, n° 101, pp. 10-14.
- \_\_\_\_\_ (1978), “La meditación del testigo”, n° 104, p. 94.
- \_\_\_\_\_ (1979), “Los ángeles”, n° 109, pp. 64-71.
- \_\_\_\_\_ (1980), “El juramento”, n° 122, p. 22.
- Mariotti, Maximiliano (1956), “Para todo servicio”, n° 49, pp. 89-95.
  - Martínez Bouquet, Carlos M. (1970), “La concepción del mundo de los Harmydas”, n° 18, pp. 81-85.

- Martínez Corvalan, Fernando (1975), “Deus ex machina”, n° 72, p. 96.
- Mora, Jorge (1953), “Boomerang”, n° 49, pp. 39-43.
- Morales, Roberto F. (1979), “El mito del retorno”, n° 108, pp. 33-34.
- Mouján Otaño, Magdalena (1970), “Bicho'e parra en órbita”, n° 18, pp. 10-28.
- \_\_\_\_\_ (1978), “El lagarto rojo”, n° 101, pp. 78-89.
- \_\_\_\_\_ (1969), “Gu ta Gutarrak”, n° 114, pp. 9-21.
- Obes Fleurquin, Félix (1971), “El empleado”, n° 23, pp. 81-83.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Hoy de noche a las patadas”, n° 42, pp. 76-77.
- \_\_\_\_\_ (1973), “Trilogía violenta: 'Violet is better', 'Mientras haya invierno' y 'La invasión de Montevideo'”, n° 51, pp. 74-80.
- \_\_\_\_\_ (1974), “La condena”, n° 59, pp. 72-74.
- \_\_\_\_\_ (1978), “¡Feliz cumpleaños!”, n° 104, pp. 97-98.
- \_\_\_\_\_ (1979), “30 años”, n° 111, pp. 50-53.
- Obes Fleurquin, Félix y Daniel (1972), “Afuera del mundo”, n° 32, pp. 22-27.
- Oesterheld, Héctor (1955), “Inocente maquiavelo reforzado”, n° 49, pp. 58-77.
- \_\_\_\_\_ (1978), “El odiseo”, n° 104, pp. 98-99.
- Oviedo, Jorge Enrique (1972), “Matar la violencia”, n° 32, pp. 93-97.
- \_\_\_\_\_ (1981), “La última criatura”, n° 140, pp. 59-64.
- Padilla, Triburcio (1973), “La señora T. Fon no miente”, n° 51, p. 81.
- Parini, Amelia Graciela y Gaut vel Hartman, Sergio Daniel (1970), “Ardilla”, n° 15, pp. 30-35.
- Parini, Amelia Graciela (1982), “Por sí misma”, n° 144, pp. 77-82.
- Paz, Claudio (1955), “17 monedas de veinte”, n° 49, pp. 44-51.



- Plaza, Roberto José (1973), “El collar de cuentas sin hilo”, nº 51, pp. 83-86.
- Prieto Cane, Juan Carlos (1979), “Fluyen las lágrimas del conocimiento”, nº 108, pp. 35-36.
- Sánchez Puyol, Héctor (1953), “Cuidado con el perro”, nº 49, pp. 10-17.
- Sexer, Mario (1981), “Apocalypse Yesterday”, nº 136, pp. 56-58.
- Souto, Marcial (1968), “Sueños de Cristal”, nº 6, p. 93.
- Viti, Norma (1974), “La caza”, nº 56, pp. 47-52.
- \_\_\_\_\_ (1978), “Los contribuyentes”, nº 103, pp. 32-39.
- \_\_\_\_\_ (1981), “El grimorio”, nº 136, pp. 35-37.
- Vosalta, Félix (1957), “El payaso espacial”, nº 49, pp. 99-106.

#### 9.1.4. Las antologías coetáneas a *Nueva Dimensión*.

- González Morales, Antonino (ed., 1969), *Antología española de ficción científica*. Madrid: Prensa española.
- García Viño, Manuel, “Amor fuera del tiempo”. Pp.15-28.
- González Morales, Antonino, “Los ojos”. Pp. 31-37.
- \_\_\_\_\_, “Extraño en la lejanía”. Pp.39-41.
- \_\_\_\_\_, “El poblado”. Pp. 43-47.
- Jarnés Bergua, Enrique, “La isla”. Pp. 51-90.
- \_\_\_\_\_, “Recuérdame con piedad”. Pp. 91-105.
- Plans, Juan José, “El gran espía del mundo”. Pp. 109-122.
- \_\_\_\_\_, “La última noche”. Pp. 123-128.



- García Lecha, Luis, “¿Dónde hay espacio?”. Pp. 227-234.
  - Torres Quesada, Ángel, “Centro de violencia controlada”. Pp. 236-263.
  - Vigil, Luis, “El pájaro que se comió los colores”. Pp. 265-275.
- 
- Buiza, Carlos (ed., 1972), *Antología social de la ciencia-ficción*. Algorta (Vizcaya): Zero ZYX.
    - Buiza, Carlos, “Historia del pastor y sus ovejas”. Pp. 13-17.
    - Pacheco, Manuel, “Explosiones atómicas”. Pp. 21-22.
    - Vigil, Luis, “Notas del juicio de un elemento subversivo”. Pp. 25-30.
    - Frabetti, Carlo, “Dialexis”. “Par”. Pp. 33-38.
    - Saiz Cidoncha, Carlos, “Racismo”. Pp. 41-51.
    - Extremadura, Juan, “Vivir deportivamente”. Pp. 55-58.
    - Garci, José Luis, “¡Stille Nacht, Hellige Nacht!”. Pp. 61-73.
    - G. Atienza, Juan, “Sabor de nada”. Pp. 77-83.
    - Tébar, Juan, “La playa a la luz de la luna”. Pp. 87-93.
    - Solana, Guillermo, “Las arañas serán puntuales”. Pp. 97-108.
    - Fuente, Jaime de la, “En el reino de la vida”. Pp. 111-128.
  - Llorens, José A. (ed., 1972), *Antología de novelas de anticipación. Volumen XVII*. Barcelona: Acervo.
    - Álvarez Villar, Alfonso, “Visite España año 2000”. Pp. 5-20.

- \_\_\_\_\_, “El sacro Vehn”. Pp. 21-32.
- \_\_\_\_\_, “La tercera vida”. Pp. 33-38.
- Buiza, Carlos, “Historia del pastor y sus ovejas”. Pp. 39-45.
  - Castellano de la Puente, R., “Enigma en el pensamiento”. Pp. 47-54.
  - Faura, Francisco, “Simbiosis”. Pp. 55-64.
- \_\_\_\_\_, “Un buen ejemplar”. Pp. 65-68.
- \_\_\_\_\_, “Hasta el fin de los siglos”. Pp. 69-75.
- \_\_\_\_\_, “Las máquinas”. Pp. 77-81.
- \_\_\_\_\_, “El fin del universo”. Pp. 83-86.
- \_\_\_\_\_, “La fuente de la eterna juventud”. Pp. 87-91.
- Fraile, Medardo, “Decapitado”. Pp. 93-100.
  - Hernández Polo, José, “Spood y Rennie han vuelto”. Pp. 101-124.
- \_\_\_\_\_, “Antes de haber nacido”. Pp. 125-142.
- \_\_\_\_\_, “Los sueños de tía Elisa”. Pp. 143-156.
- Jarnés Bergua, Enrique, “La legión de los malignos”. Pp. 157-181.
  - Lezcano Lezcano, Francisco, “Los chupópteros”. Pp. 183-196.
- \_\_\_\_\_, “No es normal”. Pp. 197-202.
- Plans, Juan José, “La nave de las semillas”. Pp. 203-211.
- \_\_\_\_\_, “El retorno”. Pp. 213-216.
- \_\_\_\_\_, “La despedida”. Pp. 217-224.
- Quintanilla, Félix M., “SOS en Procyón”. Pp. 225-234.
- \_\_\_\_\_, “Jurgens”. Pp. 235-262.
- \_\_\_\_\_, “Ahora te toca a ti, Erídano”. Pp. 263-274.
- \_\_\_\_\_, “Cosas de Milton”. Pp. 275-306.



- Castleman, Rafael, “Los sueños tristes”. Tomo I, pp. 93-114.  
\_\_\_\_\_, “Los otros seres (Relatos del Más Allá)”. Tomo I, pp. 115-119.
- Crespo, Pedro, “El día de la noche eterna”. Tomo I, pp. 123-127.
- Extremadura, Juan, “Vivir deportivamente”. Tomo I, pp. 131-134.  
\_\_\_\_\_, “Los años antiguos”. Tomo I, pp. 135-137.
- Frabetti, Carlo, “Las matrices”. Tomo I, pp. 141-149.  
\_\_\_\_\_, “La aparición”. Tomo I, pp. 150-151.  
\_\_\_\_\_, “Par”. Tomo I, pp. 152-155.
- Fuente, Jaime de la, “Con todo respeto”. Tomo I, pp. 159-162.  
\_\_\_\_\_, “El hombrecillo pálido”. Tomo I, pp. 163-168.  
\_\_\_\_\_, “El octavo día de la creación”. Tomo I, pp. 169-176.
- Garcí, José Luis, “«La Gioconda»está triste”. Tomo I, pp. 179-186.
- PGarcía, “Robs”. Tomo I, pp. 189-192.
- García Pavón, Francisco, “El mundo transparente”. Tomo I, pp. 195-205.
- García Viñó, Manuel, “El regreso”. Tomo I, pp. 209-216.
- Inglés, Teresa y Vigil, Luis, “Complemento: un hombre”. Tomo II, pp. 11-25.
- Izquierdo, Francisco, “Narración sucinta de las búsqueda de itsmos”. Tomo II, pp. 29-36.
- Jarnés Bergua, Enrique, “El universo y la uña”. Tomo II, pp. 39-47.
- Lezcano Lezcano, Francisco, “Las chicharras”. Tomo II, pp. 51-60.
- López Serrano, Fernando, “Pena de vida”. Tomo II, pp. 63-66.

- Martín Sánchez, José L., “Fuga de cerebros”. Tomo II, pp. 69-78.
- Martínez, Sebastián, “Los centinelas”. Tomo II, pp. 81-84.
- Martínez-Mena, Alfonso, “En otro lugar”. Tomo II, pp. 87-91.
- Martínez Orejón, Félix, “Campo de girasoles”. Tomo II, pp. 95-99.
- Murciano, Carlos, “La invasión”. Tomo II, pp. 103-111.
- Pilares, Manuel, “Precisión”. Tomo II, pp. 115-117.
- Plans, Juan José, “El último hombre She-M-00033”. Tomo II, pp. 121-126.
- \_\_\_\_\_, “Salvaje”. Tomo II, pp. 127-134.
- Rojas, Carlos, “El centauro”. Tomo II, pp. 137-157.
- Salvador, Tomás, “El hombre más pequeño del mundo”. Tomo II, pp. 161-168.
- Sánchez Paredes, Pedro, “La máquina que escribió un «best-seller»”. Tomo II, pp. 171-176.
- Santos, Domingo, “Elegía por un mundo viejo”. Tomo II, pp. 181-186.
- Solana, Guillermo, “Gwen, no es de este mundo”. Tomo II, pp. 189-202.
- Tébar, Juan, “Un tranvía triste a las dos menos cuarto de la mañana”. Tomo II, pp. 205-213.
- Torres, Raúl, “El retroceso”. Tomo II, pp. 217-225.
- \_\_\_\_\_, “El perro”. Tomo II, pp. 226-227.
- \_\_\_\_\_, “La primera invasión”. Tomo II, pp. 228-232.
- \_\_\_\_\_, “Un día cualquiera en el universo”. Tomo II, pp. 233-236.

- Salcedo, José Antonio (comp., 1973), *Antología de la ciencia ficción en lengua castellana*. Dos volúmenes. Madrid: Miguel Castellote.
- Santos, Domingo, “La puerta”. Tomo I, pp. 23-43.
- \_\_\_\_\_, “Smog”. Tomo I, pp. 45-60.
- Saiz Cidoncha, Carlos, “Los amantes de la nebulosa”. Tomo I, pp. 63-99.
- \_\_\_\_\_, “Historia en cuatro tiempos”. Tomo I, pp. 101-124.
- \_\_\_\_\_, “Y resucitó al tercer día”. Tomo I, pp. 125-140.
- \_\_\_\_\_, “La caverna del sueño”. Tomo I, pp. 141-161.
- Campos, Jorge, “Comunicación”. Tomo I, pp. 165-172.
- \_\_\_\_\_, “La nube”. Tomo I, pp. 173-177.
- \_\_\_\_\_, “La bomba del pequeño país”. Tomo I, pp. 179-183.
- Jarnés Bergua, Enrique, “La hora de vivir”. Tomo I, pp. 187-204.
- \_\_\_\_\_, “Motivo psicológico”. Tomo I, pp. 205-213.
- \_\_\_\_\_, “Transfusión”. Tomo I, pp. 215-224.
- Álvarez Villar, Alfonso, “La heroica vanidad”. Tomo I, pp. 227-235.
- \_\_\_\_\_, “De buen marfil”. Tomo I, pp. 237-249.
- G. Atienza, Juan, “Sweet XX”. Tomo I, pp. 253-264.
- \_\_\_\_\_, “304 millones de emigrantes”. Tomo I, pp. 265-279.
- \_\_\_\_\_, “Llanto por un planeta chico”. Tomo I, pp. 281-290.
- \_\_\_\_\_, “Enfermo”. Tomo I, pp. 291-194.
- \_\_\_\_\_, “Un hombre quedó sólo”. Tomo I, pp. 295-309.
- Mingote, Antonio, “Nicolás”. Tomo I, pp. 313-323.
- \_\_\_\_\_, “El prodigioso viaje de Arsenio”. Tomo I, pp. 325-334.



- García Pavón, Francisco, “El sueño cortado”. Tomo I, pp. 337-349.
- \_\_\_\_\_, “Coches para todo terreno”. Tomo I, pp. 351-362.
- \_\_\_\_\_, “El avión en paz”. Tomo I, pp. 363-371.
- Sánchez Paredes, Pedro, “El árbol mentable”. Tomo I, pp. 375-383.
- \_\_\_\_\_, “Un profeta”. Tomo I, pp. 385-391.
- \_\_\_\_\_, “Yo fui el creador del Superhombre”. Tomo I, pp. 393-402.
- \_\_\_\_\_, “Viaje por el universo de las utopías”. Tomo I, pp. 403-424.
- Garci, José Luis, “Mnemon”. Tomo II, pp. 11-31.
- Fuente, Jaime de la, “El paso del silencio”. Tomo II, pp. 35-42.
- \_\_\_\_\_, “Un error sin importancia”. Tomo II, pp. 43-47.
- \_\_\_\_\_, “Hallazgo”. Tomo II, pp. 49-52.
- \_\_\_\_\_, “Amor imposible”. Tomo II, pp. 53-65.
- \_\_\_\_\_, “Flores en Tarjos”. Tomo II, pp. 67-71.
- \_\_\_\_\_, “¿Dónde están los extraterrestres?”. Tomo II, pp. 73-80.
- \_\_\_\_\_, “El parto”. Tomo II, pp. 81-87.
- \_\_\_\_\_, “Primer jefe”. Tomo II, pp. 89-93.
- Castleman, Rafael, “Esporios”. Tomo II, pp. 97-118.
- \_\_\_\_\_, “Neocatarsis”. Tomo II, pp. 119-133.
- \_\_\_\_\_, “Ubicuidad, emancipación”. Tomo II, pp. 135-152.

- González Santos, Luis, “Como en el siglo I”. Tomo II, pp. 155-172.
- Sanders, Jaime, “Luciérnagas en la noche”. Tomo II, pp. 175-188.
- Solana, Guillermo, “Aterrizar a diez mil metros”. Tomo II, pp. 191-202.
- \_\_\_\_\_, “Una negra pelota de tenis”. Tomo II, pp. 203-216.
- Plans, Juan José, “Póster made in Dante”. Tomo II, pp. 219-227.
- Murciano, Carlos, “El juicio”. Tomo II, pp. 231-236.
- \_\_\_\_\_, “La mariposa”. Tomo II, pp. 237-242.
- \_\_\_\_\_, “Zora”. Tomo II, pp. 243-250.
- Serrano, Fernando L., “Una leve corriente de aire”. Tomo II, pp. 253-261.
- Martín Sánchez, José L., “Aleutar: el último romántico”. Tomo II, pp. 265-280.
- PGarcía, “Nuevos robots”. Tomo II, pp. 283-286.
- \_\_\_\_\_, “En el parque”. Tomo II, pp. 287-289.
- \_\_\_\_\_, “Un dilema”. Tomo II, pp. 291-195.
- \_\_\_\_\_, “Informe”. Tomo II, pp. 297-299.
- \_\_\_\_\_, “Mensaje lunar”. Tomo II, pp. 301-304.
- \_\_\_\_\_, “Fragmento de una novela pornográfica en el año 2165, llegado hasta nosotros por gentileza de un viajero en el tiempo”. Tomo II, pp. 305-308.
- \_\_\_\_\_, “Huida”. Tomo II, pp. 309-312.
- \_\_\_\_\_, “Emigración”. Tomo II, pp. 313-317.
- \_\_\_\_\_, “Los voluntarios”. Tomo II, pp. 319-321.
- \_\_\_\_\_, “Broma”. Tomo II, pp. 323-325.

- Extremadura, Juan, “¿Hay humanos en Venus?”. Tomo II, pp. 329-336.
  - \_\_\_\_\_, “El sentido del deber”. Tomo II, pp. 237-249.
  - Checa, José Luis, “La fábula del dinero”. Tomo II, pp. 353-394.
- 
- VV. AA. (1974), *Narraciones españolas de ciencia ficción*. Barcelona: Ediciones Marte.
    - García Jiménez, Salvador, “La píldora rosa”. Pp. 9-14.
    - Gimeno Latorre, Domingo, “Ya no somos vagabundos”. Pp. 15-20.
    - Castelló Amorós, José, “¡Llora, poeta de hierro, llora!”. Pp. 21-24.
    - Benavente Fernández, Doroteo, “Medio siglo después”. Pp. 25-32.
    - López Hogueras, Antonio, “El ciclo humano”. Pp. 33-37.
    - Alcober Mateo, Carlos, “El abuelo”. Pp. 39-43.
    - Pascual González, Vicente, “La página del sabio Tching-Te-Sicou”. Pp. 45-49.
    - Canelles, Vicente, “En un viaje cualquiera”. Pp. 51-55.
    - Muñoz Clares, Fuensanta, “Los anormales”. Pp. 57-63.
    - Martínez Cerezo, Antonio, “El baile de las agujas”. Pp. 65-72.
    - Gómez Kemp, Ramiro, “Marque 'R' para reír”. Pp. 73-78.
    - Jover, Fernando, “Metamorfosis”. Pp. 79-84.
    - Alcaraz, Antonio, “Quizás mañana”. Pp. 85-89.
    - Anónimo, “Love story 3001”. Pp. 91-97.
    - Alcañiz Baeza, Jacinto, “Veintidós años, ocho horas, tres minutos”. Pp. 99-

105.

- Soto Gutiérrez, Juan, “Ameba”. Pp. 107-113.
- Gutiérrez Caba, Emilio, “Cuatro horas, veinte siglos”. Pp. 115-121.
- Fuente, Jaime de la, “El paso del silencio”. Pp. 123-128.
- Salóm, Andrés, “Sahara 2000”. Pp. 129-134.
- Hernández Polo, José, “Experimento”. Pp. 135-140.
- Ribera Montaña, Jaime, “El vuelo de Ralph”. Pp. 141-146.
- Bergmann, Dorih M., “Querer volar”. Pp. 147-153.
- Apezarena, José, “Condena a una vida sin sentido (¿Sobrevivir a toda costa?)”. Pp. 155-160.
- García, José Ángel, “Ahora, ya en casa”. Pp. 161-164.
- García Guillén, Mario, “En vías de civilización”. Pp. 165-168.
- Arroyo García, Juan, “El planeta de Sigrid Mortensen”. Pp. 169-174.
- Sánchez Calderón, Ángel, “Una terrible verdad en forma de cuento”. Pp. 175-180.
- Goytre, Alfonso, “El planeta de Gere Shart”. Pp. 181-184.
- Fajardo, Mariano, “Dijo Dios: 'Hagamos al hombre a imagen nuestra...’”. Pp. 185-189.
- Bastida, Vicente, “El C. E. D. E.”. Pp. 191-194.
- Botella, Ana María, “Un mundo feliz”. Pp. 195-201.
- Jiménez de Cisneros y Baudín, Consuelo, “Aún sigue lloviendo...”. Pp. 203-208.
- Alberola, Alberto, “Volver a empezar”. Pp. 209-213.

- Torres, Raúl, “Planeta Tierra”. Pp. 215-221.
  - Bas Bernabeu, Abdon, “Trampa a la inmortalidad”. Pp. 223-227.
  - Acuña, Fernando, “El león”. Pp. 229-232.
  - Sánchez Martínez, José J., “Historia de Xelik: El ciudadano HY-3O47P5”. Pp. 233-238.
  - Rodríguez, Emilio, “Regreso bajo la lluvia”. Pp. 239-243.
- 
- Núñez Ladevéze, Luis (ed., 1976), *Utopía y realidad: la ciencia ficción en España*. Madrid: Ediciones centro.
    - Álvarez Villar, Alfonso, “La santa nieve”. Pp. 187-192.
    - Cardenal, E., “Poemas”. Pp. 193-195.
    - Coll, Julio, “Entrevista televisada”. Pp. 196-206.
    - Frabetti, Carlo, “Dialexis”. Pp. 207-208.
    - Garci, José Luis, “Mnemos”. Pp. 209-222.
    - Llopis, Rafael, “Plañidera”. P. 223.
    - Plans, Juan José, “Póster made in Dante”. Pp. 224-229.
    - Sánchez Paredes, Pedro, “Viaje por el universo de las utopías”. Pp. 230-244.
    - Santos, Domingo, “Los seres alados”. Pp. 245-247.
    - Torres, Raúl, “La mariposa de Marte”. Pp. 248-251.
    - Vigil, Luis, “Misión de combate”. Pp. 252-254.
    - Núñez Ladevéze, Luis, “El hombre que vino el doce de mayo”. Pp. 255-258.

- VV. AA. (1980), *Sobre otros mañanas*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Gonzálbez, José Alberto y Guerrero, Juan Francisco, “El caso Ivette”. Pp. 11-18.
- Rojo, José Vicente, “Un antiguo llegado”. Pp. 19-24.
- Gonzálbez, José Alberto, “¿Acaso no matan a los caballos?”. Pp. 25-26.
- López Orellana, Manuel J., “Buscando el restaurante hidroideo de Nefari's”. Pp. 27-34.
- G. Atienza, Juan, “Limpio, sano y justiciero”. Pp. 35-46.
- López Orellana, Manuel J., “La Tierra está de moda”. Pp. 47-49.
- Guerrero, Juan Francisco, “Días de música contemporánea”. Pp. 51-67.
- Gimeno, Nel, “Algunos informes sobre contactos son O.V.N.I.S. Y otros casos de relaciones extraterrestres”. Pp. 69-74.
- Rojo, José Vicente, “Dos comentarios acerca de la inconsciencia de las medidas y de la falta de barreras paralelas”. Pp. 75-85.
- Mas, Josep, “El más extraño proyecto”. Pp. 87-93.
- Devesa Rubert, Amparo, “El laberinto o Fedra no tiene suerte”. Pp. 95-101.
- Barrera, Francisco, “El principio de una larga búsqueda”. Pp. 103-107.
- Gonzálbez, José Alberto, “El día de los semáforos en rojo”. P. 109.
- Guerrero, Juan Francisco y Rojo, José Vicente, “Un cuento contado por un idiota, con gran aparato y que nada significa”. Pp. 111-124.
- Barrera, Francisco, “El alegre juego de la persecución (2ª parte)”. Pp. 125-138.

- López Orellana, Manuel J., “Riesgos de la profesión”. Pp. 139-146.
- Guerrero, Juan Francisco, “Cuatro pi medios”. Pp. 147-155.
- Rojo, José Vicente, “Viejo capitán espacio”. Pp. 157-161.
- Gonzálbez, José Alberto, “Cierta duía de conciertos de la orquesta filarmónica de Plutón”. Pp. 163-164.
  
- Santos, Domingo (comp., 1982), *Lo mejor de la ciencia ficción española*. Madrid: Martínez Roca.
- Álvarez Villar, Alfonso, “No comerás”. Pp. 15-29.
- García Atienza, Juan, “Balada por la luz perdida”. Pp. 30-70.
- Aute, Luis Eduardo, “Morir de viejo”. Pp. 71-76.
- Bermúdez Castillo, Gabriel, “Cuestión de oportunidades”. Pp. 77-103.
- Buiza, Carlos, “El asfalto”. Pp. 104-112.
- Frabetti, Carlo, “Sodomáquina”. Pp. 113-132.
- Garci, José Luis, “La Gioconda está triste”. Pp. 133-138.
- Guera, María y Mengotti, Arturo, “Herencia de sueños”. Pp. 39-154.
- Lázaro, Enrique, “La ciudad cuyo nombre era Lluevemueños”. Pp. 155-168.
- Martínez, Sebastián, “Portal”. Pp. 169-187.
- Plans, Juan José, “La mancha”. Pp. 188-198.
- Redal, Javier, “Naufragio en Titán”. Pp. 199-212.
- Romeo, Ignacio, “Gaziyel”. Pp. 213-227.
- Rosal del Castillo, Jaime, “Terminal Masurai”. Pp. 228-233.
- Saiz Cidoncha, Carlos, “Nadie se fija en el barman”. Pp. 234-239.

- Santos, Domingo, “Gira, gira”. Pp. 240-262.
- Torres Quesada, Ángel, “Un novicio para Su Grandeza”. Pp. 263-308.
- Velasco, José Ignacio, “Litobio”. Pp. 309-317.
- Vigil, Luis, “Camino”. Pp. 318-319.



## 9.2. Estudios citados y consultados.

- Abraham, Carlos Enrique (2005), *Borges y la ciencia ficción. Particularidades de la asimilación de un género de la literatura de masas por la literatura canónica*. Buenos Aires: Quadrata.
- Amis, Kignley (1960), *El universo de la ciencia ficción*. Traducción de Juan Antonio Méndez. Madrid: Ciencia nueva, 1966.
- Amorós, Andrés (1974), *Subliteraturas*. Barcelona: Ariel.
- Anderson Imbert, Enrique (1996), *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Álamo Felices, Francisco (1996), *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*. Almería: Servicio de publicaciones de la universidad de Almería.
- Alazraki, Jaime (1990), “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. Pp. 265-282.
- Albaladejo, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Caja de ahorros provincial de Alicante.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- Aldiss, Brian (1973), *Billion Year Spree. The History of Science Fiction*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Álvarez Macías, Juan Francisco (1972), *La novela popular en España: José Mallorquí*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Álvarez de Miranda, Pedro (1981), “Sobre utopías y viajes imaginarios en el siglo

XVIII español”, en VV. AA., *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Pp. 351-382.

- Andrés-Suárez, Irene (1995), “La novela y el cuento frente a frente (introducción)”, en *La novela y el cuento frente a frente*. Laussanne: Hispanica Helvetica. Pp. 7-21.
- Asimov, Isaac (1981), *Sobre la ciencia ficción*. Traducción de Salvador Benesdra. Barcelona: Edhasa, 1986.
- Ashley, Michael (1974-1978), *The History of Science Fiction Magazine*. Cuatro volúmenes. Chicago (U. S. A.): Henry Regnery Company; Contemporary Books.
- Azorín (José Martínez Ruiz) (1956), “Prólogo”, en *Cuentos de Azorín*. Madrid: Afrodísio Aguado. Pp. 11-16.
- Bajtín, Mijail M. (1938), “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra. Madrid: Taurus, 1991. Pp. 237-409.
- Baquero Goyanes, Mariano (1968), *¿Qué es la novela? / ¿Qué es el cuento?*. Murcia: Universidad de Murcia, 1993.
- Bal, Mieke (1985), *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Traducción de Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1985.
- Barceló, Miquel (1990), *Ciencia Ficción: Guía de lectura*. Barcelona: Ediciones B.
- \_\_\_\_\_ (2002), “Domingo Santos: una mirada al futuro imperfecto”, en VV. AA., *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 2002. Pp. 291-316.
- \_\_\_\_\_ (2008), *La ciencia ficción*. Barcelona: Editorial UOC.

- Barrera Gómez, Asunción (2001), “El estudio de la ironía en el texto literario”, en *Cuadernos de investigación filológica*, nº 27-28, pp. 243-266.
- Barthes, Roland (1966), “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes *et alii.*, *Análisis estructural del relato*. Traducción de Ana Nicole Vaisse. México D. F.: Coyoacán, 1996. Pp. 7-38.
- Behm, Florence (1993), *La ciencia ficción en España*. Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT) [Edición digital sólo para socios].
- Bessière, Irène (1974), “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. Pp. 83-104.
- Block, Alex Ben (1974), *La leyenda de Bruce Lee*. Adaptación de Luis Vigil y Sebastián Martínez. Barcelona: Garbo editorial.
- Booth, Wayne C. (1974), *Retórica de la ironía*. Versión española de Jesús Fernández Zuliaca y Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus, 1986.
- Bould, Mark, *et alii* (2009), *The Routledge Companion to Science Fiction*. New York (USA): Routledge.
- Bould, Mark y Vint, Sherryl (2011), *The Routledge Concise History of Science Fiction*. London / New York: Routledge.
- Butler, Andrew M. (2003), “Posmodernism and science fiction”, en Edward James & Farah Mendleshon (ed.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York (U. S. A.): Cambridge University Press, 2003. Pp. 137-148.
- Caillois, Roger (1965), *Au Coeur du fantastique*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1966), *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*. Traducción de Dolores Sierra y Néstor Sánchez. Barcelona: Edhasa,

1970.

- Campos, Jorge (1946), *Historia universal de la literatura*. Madrid: Pegaco.
- Campra, Rosalba (2000), “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. Pp. 153-191.
- Canalda, José Carlos (2001), *Luchadores del espacio. Una colección mítica de CF española*. Alcalá de Henares: Ediciones Río Henares producciones gráficas.
- Canalda, José Carlos y Cantero Uribe-Echevarria, Igor (2002), “Las colecciones de ciencia ficción popular en España (1950-1990), en VV. AA., *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 2002. Pp.67-93.
- \_\_\_\_\_ (2003), “La aventura de la colección *Luchadores del espacio* (1953-1963)”, en Pablo Herranz *et alii*, *Memoria de la novela popular: homenaje a la colección Luchadores del espacio*. València: Universitat de València, 2004. Pp. 17-35.
- Capanna, Pablo (1992), *El mundo de la ciencia ficción: sentido e historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Carrasco Molina, Enrique (1996), *El cine de Ridley Scott: Alien (1979) y Blade Runner (1982), aportaciones al género de la ciencia ficción*. Tesis. Dirigida por Dra. Olga Álvarez de Armas. Universidad de La Laguna, Facultad de Ciencias de la Información.
- Casado Díaz, Oscar (2006), *Interpretación y apertura de una obra española de ciencia ficción: La Nave de Tomás Salvador*. Tesis. Dirigida por el Dr. Francisco Javier Rodríguez Pequeño. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filología.

- \_\_\_\_\_ (2008), “La función de la literatura en las novelas utópicas: de la amenaza a la disidencia”, en *Tonos: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 15, 2008. También disponible en:  
<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/191/151>.
- Casas, Ana (2007), *El cuento español en la posguerra: presencia del relato breve en las revistas literarias (1948-1969)*. Madrid: Marenostrom.
- Cavallaro, Dani (2000), *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the work of William Gibson*. London (U. K.): The Athlone Press.
- \_\_\_\_\_ (2001), “La ciencia-ficción y el ciberpunk”, en Domingo Sánchez-Mesa (ed.), *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco Libros, 2004. Pp. 235-268.
- Charlo, Ramón (2005), *Autores y seudónimos en la novela popular*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros.
- Checa Puerta, Julio Enrique (2010), “La ciencia ficción y la dramaturgia española contemporánea”, en *Ínsula: revista de las letras hispanas*, nº 765, septiembre. Pp. 17-20.
- Clark, Herbert y Gerrig, Richard (1984), “On the Pretense Theory of Irony”, en *Journal of Experimental Psychology*, vol. 113, nº 1, pp. 121-126.
- Clute, John (1995), *Ciencia ficción. Enciclopedia ilustrada*. Traducción de Rafael Marín Trechera. Barcelona: Ediciones B, 1996.
- Coleridge, Samuel T. (1817), *Biographia Literaria or Biographical sketches of my life and opinions*. Ed. de George Watson. London: Dent, 1967.
- Cortázar, Julio (1973), “Algunos aspectos del cuento”, en *La casilla de los Morelli*. Ed. de Julio Ortega. Barcelona: Tusquets. Pp. 133-152.

- Cramer, Kathryn (2003), “Hard Science Fiction”, en Edward James & Farah Mendleshon (ed.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York (U. S. A.): Cambridge University Press, 2003. Pp. 186-196.
- Csicsery-Ronay Jr., Itsvan (2008), *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, Connecticut (U. S. A.): Wesleyan University Press.
- Diago, Neil (1990), “El teatro de Ciencia-Ficción en España: De Buero Vallejo a Albert Boadella”, en Cristobal Cuevas (dir.), *El teatro de Antonio Buero Vallejo: Texto y Espectáculo. Actas del III Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Málaga: Universidad de Málaga, 1990. Pp. 173-186.
- Díaz Navarro, Epicteto y González, José Ramón (2002), *El cuento español en el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Díez, Julián (1997), “Ensayos introductorios a la CF en castellano”, en *Gigamesh*, nº 11, pp. 5-22. También en: <http://www.cyberdark.net/portada.php?edi=6&cod=449>.
- \_\_\_\_\_ (1998a), “Las colecciones de CF (I): *Nueva Dimensión*”, en *Gigamesh*, nº 14, mayo, pp. 22-25.
- \_\_\_\_\_ (1998b), “Las colecciones de CF (II): *Nebulae* primera época”, en *Gigamesh*, nº 15, julio, pp. 39-43.
- \_\_\_\_\_ (1998c), “Las colecciones de CF (III): Erus, Albia, Edaf”, en *Gigamesh*, nº 16, octubre, pp. 37-39.
- \_\_\_\_\_ (1998d), “Las colecciones de CF (IV): Bruguera”, en *Gigamesh*, nº 17, diciembre, pp. 40-43.
- \_\_\_\_\_ (1999a), “Las colecciones de CF (V): *Nebulae* segunda época”, en

*Gigamesh*, nº 18, febrero, pp. 36-38.

- \_\_\_\_\_ (1999b), “Las colecciones de CF (VI): *Super Ficción*”, en *Gigamesh*, nº 19, abril, pp. 41-44.
- \_\_\_\_\_ (1999c), “Las colecciones de CF (VII): Acervo”, en *Gigamesh*, nº 20, junio, pp. 38-41.
- \_\_\_\_\_ (2000), “Las colecciones de CF (X): Minotauro Argentina”, en *Gigamesh*, nº 23, enero, pp. 35-37.
- \_\_\_\_\_ (coord., 2001) *Las cien mejores novelas de ciencia ficción del siglo XX*. Madrid: La factoría de ideas.
- \_\_\_\_\_ (2003), “Ciencia ficción española: un análisis en perspectiva”, en Julián Díez (comp.), *Antología de la Ciencia-Ficción española (1982-2002)*. Barcelona: Minotauro. Pp. 9-29.
- \_\_\_\_\_ (2008), “Secesión”, en *Revista Hélice: reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, nº 10, pp. 5-11. También en: <http://www.revistahelice.com/>
- \_\_\_\_\_ (2009), “Analogía”, en *Prospectiva: miradas al futuro desde la ficción*, <http://www.literaturapropectiva.com/?p=2192>.
- Dehennin, Elsa (1996), “En pro de una narratología estilística aplicada al cuento”, en Peter Föhlincher y George Güntert (ed.) *Teoría e interpretación del cuento*. Berna: Peter Lang, 1996. Pp. 67-86.
- Durán López, Fernando (1994), “*El Pedigree* de Ricardo Baroja: teatro de ciencia ficción en España”, en *Draco: Revista de Literatura Española*, nº 5-6, pp. 33-57.
- Eco, Umberto (1965), *Apocalípticos e integrados*. Traducción de Andrés Bolgar. Barcelona: Lumen, 1988.

- \_\_\_\_\_ (1978), *El superhombre de masas, retórica e ideología en la novela popular*. Traducción de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Lumen, 1987.
- Eguidazu, Fernando (2008), *Del folletín al bolsilibro. 50 años de novela popular en España (1900-1950)*. Guadalajara: Silente ciencia ficción.
- *El libro español*, nº 265, enero de 1980. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español.
- Encinar, Ángeles (1995), “Tendencias en el cuento español reciente”, en *Lucanor: revista del cuento literario*, nº 13, diciembre, pp. 103-118.
- \_\_\_\_\_ (1998), “Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual”, en Derek Flitter (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 de agosto de 1995)*. Vol. 5. Pp. 91-97. Disponible en:  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_5\\_015.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_015.pdf).
- \_\_\_\_\_ (2000), “La realidad de lo fantástico en la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina”, en María Teresa Ibáñez Ehrlich (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*. Madrid: Iberoamericana. Pp. 79-91.
- \_\_\_\_\_ (2011), “La buena salud del cuento”, en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 779, noviembre, pp. 17-18.
- Evans, Arthur B. (1999), “The Origins of Science Fiction Criticism”, en *Science Fiction Studies*, nº 78, vol. 6, parte 2, julio de 1999. También en:  
<http://www.depauw.edu/sfs/covers/cov78.htm>
- Ferreras, Juan Ignacio (1972), *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una*



*novela marginal*. Madrid: Siglo XXI de España editores.

- Ferrini, Franco (1970), *¿Qué es verdaderamente la ciencia ficción?*. Traducción de Dolores Fonseca. Madrid: Doncel, 1971.
- Fontanèche, Daniel (2005), *Paralittératures*. Paris: Vuibert.
- Forster, Edward Morgan (1927), *Aspectos de la novela*. Traducción de Guillermo Lorenzo. Madrid: Debate, 1990.
- Furtado, Felipe (1980), *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Garcí, José Luis (1971), *Ray Bradbury, humanista del futuro*. Madrid: Helios.
- \_\_\_\_\_ (1990), *Morir de cine*. Oviedo: Biblioteca Caja de Ahorros de Asturias.
- García Bilbao, Pedro A. (2002:), “Carlos Saiz Cidoncha, la ciencia ficción y el brazo de Orión”, en VV. AA., *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 2002. Pp. 341-364.
- García de la Huerta, Marta (2001), “Hacia una delimitación de lo fantástico”, en María Jesús Fariña y Dolores Troncoso (ed.), *Sobre al literatura fantástica. Homenaxe ó Profesor Antón Risco*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo. Pp. 57-75.
- García Peinado, Miguel Ángel (1998), *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco Libros.
- Garrido Domínguez, Antonio (1996), *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Gattégno, Jean (1983), *La science-fiction*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Genette, Gerard (1966), “Fronteras del relato”, en Roland Barthes *et alii*, *Análisis*

*estructural del relato*. México D. F.: Ediciones Coyoacan, 1996. Pp. 199-213.

- \_\_\_\_\_ (1972), *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- Goligorsky, Eduardo y Langer, María (1969), *Ciencia ficción: realidad y psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- González Álvarez, Mariela (2010), *Posmodernidad y estilo en la ciencia ficción española: Lágrimas de luz, de Rafael Marín*. Tesina. Universidad de Sevilla: Facultad de Letras.
- González de Gambier, Emma (2002), *Diccionario de Terminología Literaria*. Madrid: Síntesis.
- González Grueso, Fernando Darío (2011), *H. P. Lovecraft y la ficción científica: género, poética y sus relaciones con la literatura oral tradicional*. Tesis. Dirigida por el Dr. Francisco Javier Rodríguez Pequeño. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras.
- González Ledesma, Francisco (2004), “Epílogo”, en Pablo Herranz *et alii* (2004), *Memoria de la novela popular: homenaje a la colección Luchadores del espacio*. València: Universitat de València. Pp. 141-145.
- Gullón, Ricardo (1951), “Pedro Salinas, novelista”, en Víctor García de la Concha (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Volumen VII. Época contemporánea (1914-1939)*. Barcelona: Crítica, 1988. Pp. 570-574.
- \_\_\_\_\_ (1980), *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch editor.
- Hasser, Donal M. (1999), “The Academic Pioneers of Science Fiction Criticism (1940-1980)”, en *Science Fiction Studies*, nº 78, vol. 6, parte 2, julio de 1999.

También en: <http://www.depauw.edu/sfs/covers/cov78.htm>

- Haraway, Donna J. (1991), “Manifiesto para ciborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”, en *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Cátedra, 1995. Pp. 251-311.
- Harshaw, Benjamin (1984), “Ficcionalidad y campos de referencia”, en Antonio Garrido Domínguez. (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997. Pp. 123-157.
- Hayles, N. Katherine y Gessler, Nicholas (2004), “The Slipstream of Mixed Reality: Unstable Ontologies and Semiotic Markets in *The Thirteenth Floor*, *Dark City*, and *Mulholland Drive*”, en *Publication of the Modern Language Association (PMLA)*. Volumen 119, nº 3, pp. 482-499.
- Hellekson, Karen (2009), “Alternate history”, en Bould, Mark, *et alii*, *The Routledge Companion to Science Fiction*. New York (USA): Routledge, 2009. Pp. 453-457.
- Herranz, Pablo, *et alii* (2004), *Memoria de la novela popular: homenaje a la colección Luchadores del espacio*. València: Universitat de València.
- Hesles Sánchez, Germán J. (2013), *El viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción Española [Manuscrito]*. Tesis. Dirigida por la Dra. Pilar Vega Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencia de la Información.
- Hollinger, Veronica (1999), “Contemporary Trends in Science Fiction Criticism (1980-1999)”, en *Science Fiction Studies*, nº 78, vol. 6, parte 2, julio de 1999.

También en: <http://www.depauw.edu/sfs/covers/cov78.htm>

- Hollinger, Veronica (2003), “Feminist Theory and Science Fiction”, en Edward James & Farah Mendleshon (ed.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York (U. S. A.): Cambridge University Press, 2003. Pp. 125-136.
- Ikin, Van y McMullen, Sean (2005), “Australian Science Fiction”, en Seed, David (ed.), *A Companion to Science Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing. Pp. 337-350.
- Jackson, Rosie (1981), “Lo «oculto» de la cultura”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. Pp. 141-152.
- James, Edward & Mendleshon, Farah (ed., 2003), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York (U. S. A.): Cambridge University Press.
- Jameson, Fredric (2005), *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Traducción de Cristina Piña Aldao. Madrid: Akal, 2009.
- Jasón, Moises (1979), *Índice del material aparecido en la revista Nueva Dimensión de los números 1 al 109*. Barcelona: Dronte.
- Jaureguizar, Agustín (1997), “La primera etapa de las Hispacones (1969-1980)”, en *BEM*, nº 59, octubre-noviembre, pp. 17-32.
- Jauss, Han Robert (1970), “Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*. Traducción de Susana Franco y otros. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. Pp. 55-58.
- Jiménez Cruz, Sergio (2010), *La filosofía en el cine de ciencia ficción*. Tesis. Dirigida por Dr. Diego Sánchez Meca. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Filosofía.
- Kagarlitski, Yuri (1974), *¿Qué es la ciencia ficción?*. Traducción de Victoriano

Imbert. Madrid: Guadarrama, 1977.

- Ketterer, David (1974), *Apocalipsis, utopía, ciencia ficción*. Traducción de M. Craber. Buenos Aires: Las Paralelas, 1976.
- Kreichman, Raquel Berta (2000), “Humor: deconstrucción y dialogicidad”, en José Jesús Bustos Tovar (coord.), *Lengua, discurso, texto: I simposio internacional de análisis del discurso*. Vol. 2. Madrid: Visor, 2000. Pp. 1975-1986.
- La Casa, Ricard de y García Bilbao, Pedro A. (2002:), “Gabriel Bermúdez Castillo. Ciencia ficción y pasión de escritor”, en VV. AA., *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 2002. Pp. 365-380.
- *La estafeta literaria*, nº 336, 29 de enero de 1966. Madrid: Delegación nacional de prensa.
- Lázaro Carreter, Fernando (1976), “Sobre el género literario”, en *Estudios de poética (la obra en sí)*. Madrid: Taurus, 1979. Pp. 113-120.
- Link, Daniel (comp., 1994), *Escaleras al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La Marca.
- Llopis, Rafael (1974), *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Júcar.
- López Pellisa, Teresa y Moreno Serrano, Fernando Ángel (eds.) (2009), *Ensayos sobre literatura española y de ciencia ficción (actas del 1<sup>er</sup> Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia)*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi.
- Lotman, Iuri M. (1984), “Acerca de la semiosfera”, en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. Madrid:

Cátedra, 1996. Pp. 21-42.

- Lundwall, Sam J. (1969), *Historia de la ciencia ficción*, en *Nueva Dimensión*, nº 75. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1976.
- Luxan García de Diego, Margarita (1985), *La arquitectura en la literatura de ciencia ficción*. Tesis. Dirigida por Dr. Javier Seguí de la Riva. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- Marín, Rafael (2009), *W de Watchmen*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- Marino, Adrián (1997), “Subliteratura”, en *Analecta Malacitana, Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Málaga, XXIV, 1, 2001. Pp. 199-217.
- Martín Rodríguez, Mariano (2009a), “Introducción”, en Agustín de Foxá, *Historias de Ciencia Ficción, relatos, teatro, artículos*. Ed. de Mariano Martín Rodríguez. Madrid: Biblioteca del Laberinto, 2009. Pp. 7-93.
- \_\_\_\_\_ (2009b) “Géneros futuros: visiones de la mujer y las relaciones amorosas en *Sentimental Club* (1909), de Ramón Pérez de Ayala”, en Pilar Nieva-de la Paz (ed.), *Roles de Género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Amsterdam: Rodopi, 2009. Pp. 263-278.
- Martínez de la Hidalga, Fernando, *et alii*. (2000 y 2001), *La novela popular en España*. Dos volúmenes. Madrid: Robel.
- Martínez de la Hidalga, Fernando (2002), “A propósito de este libro: un siglo de ciencia ficción española”, en VV. AA., *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 2002. Pp. 13-22.
- Mateos-Aparicio Martín-Albo, Ángel (2004), *Elementos de ciencia ficción en la narrativa norteamericana y británica de posguerra: W. Golding, K. Vonnegut Jr.*

*Y J. G. Ballard*. Tesis. Dirigida por Dr. Jesús Benito Sánchez. Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Filología.

- Merelo Solá, Alfonso (2002), “Los primeros contemporáneos y sus continuadores”, en VV. AA., *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 2002. Pp. 393-417.
- Merino, José María (1998), “Prólogo”, en José María Merino (ed.), *Cien años de cuentos (1898-1998): antología del cuento español en castellano*. Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2009), “Reflexiones sobre la literatura fantástica en España”, en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre literatura española y de ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi. Pp. 55-64. También en:  
<http://www.congresodeliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>.
- Molina-Gavilán, Yolanda (2002), *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio*. New York (U. S. A.): The Edwin Meller Press.
- Montells, José María de (1986), *Vida y hechos del caballero don Jacobo*. Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Algunas referencias heráldicas en la Obra de Don Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Sociedad Heráldica Española.
- Moorcock, Michael (2004), *Wizardry and Wild Romance: A Study of Epic Fantasy*. Austin (U.S.A.): MonkeyBrain.
- Moreno, Fernando Ángel (2006), *La ciencia ficción es España (1950-2000)*. Tesis. Dirigida por el Dr. Juan Felipe Villar Dégano. Universidad Complutense de

Madrid, Facultad de Filología.

- \_\_\_\_\_ (2007), “Notas para una historia de la ciencia ficción en España”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 25, pp. 125-138.
- \_\_\_\_\_ (2008), “Planteamientos retóricos de la novela de ciencia ficción”, en *Letras de Deusto*, vol. 38, nº 120, pp. 95-105.
- \_\_\_\_\_ (2009a), “La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción”, en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi. Pp. 64-92. También en:  
<http://www.congresodeliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2009b), “Sobre la naturaleza ficcional de la ciencia ficción: aportaciones teóricas para su estudio”, en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, nº 59, julio-diciembre, pp. 65-91.
- \_\_\_\_\_ (2009c), “Repercusiones literarias de *La bomba increíble*, de Pedro Salinas”, en *Per Abbat: Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, año IV, nº 8, pp. 115-122.
- \_\_\_\_\_ (2010a), *Teoría de Literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal editions.
- \_\_\_\_\_ (2010b), “Francotiradores de la literatura de la ciencia ficción en España (1980-2010)”, en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 765, septiembre de 2010. Pp. 14-16.
- \_\_\_\_\_ (2011a), “El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción”, en *SIGNA (Revista de la Asociación Española de Semiótica)*, nº 20, pp. 471-496.



- \_\_\_\_\_ (coord., 2011b), *Ángulo Recto: Revista de Estudios sobre la ciudad como espacio plural*, nº 2, vol. 3.
- \_\_\_\_\_ (2012a), “Ciencia ficción en español”, en *Prospectivas. Antología del cuento de ciencia ficción española actual*. Madrid: Salto de página. Pp. 5-24.
- \_\_\_\_\_ (coord., 2012b), *Ángulo Recto: Revista de Estudios sobre la ciudad como espacio plural*, nº 1, vol. 4.
- \_\_\_\_\_ (2013), “«Hard y Prospectiva: dos poéticas de la ciencia ficción»: Desarrollo del contrato ficcional en dos subgéneros de la ciencia ficción”, en *Hélice: Reflexiones críticas sobre la ficción especulativa*, vol. II, nº 2, pp. 5-16
- Moreno, Fernando Ángel, y Palibrk, Ivana (2011), “La ciudad prospectiva”, en *Ángulo recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, nº 2, pp. 119-131.
- Moylan, Tom (2000), “Dare to Struggle, Dare to Win: on Science Fiction, Totality and Agency in the 1990s”, en Karen Sayer & John Moore (ed.), *Science Fiction. Critical Frontiers*. New York (U. S. A.): Saint Martin's Press, 2000. Pp. 48-65.
- Muñoz Navarro, Luis (1994), *Jorge Campos y la actividad literaria en el “exilio interior”*. Tesis. Dirigida por el Dr. Laureano Bonet. Universitat de Barcelona, Divisió de Ciències Humanes i Socials, Departament de Filologia Espanyola.
- Nearing, Homer, Jr (1945), *English Historical Poetry, 1599-1641*. Norwood.: Norwood Editions, 1978.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1991), *Adiós a la España eterna: La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Traducción de Rosa Pilar

Blanco. Barcelona: Anthropos, 1994.

- Nicol, Bran (2009), *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge (U. K.): Cambridge University Press.
- Novell, Noemi (2008), *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*. Tesis. Dirigida por Dra. Meri Torras Francés. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Letras.
- Osuna, Rafael (2004), *Las revistas literarias: un estudio introductorio*. Cádiz: Servicio de publicaciones de la universidad.
- Pardo Bazán, Emilia (1896), “Prólogo”, en *Obras Completas, volumen VIII*. Ed. de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2004. Pp. 353-354.
- Parrinder, Patrick (2000), “Science Fiction: Metaphor, Myth or Prophecy?”, en Karen Sayer & John Moore (ed.), *Science Fiction. Critical Frontiers*. New York (U. S. A.): Saint Martin's Press, 2000. Pp. 23-34.
- Paschalidis, Gregory (2000), “Modernity as a Project and as Self-Criticism: The Historical Dialogue between Science Fiction and Utopia”, en Karen Sayer & John Moore (ed.), *Science Fiction. Critical Frontiers*. New York (U. S. A.): Saint Martin's Press, 2000. Pp. 35-47.
- Pearson, Wendy (2003), “Science Fiction and Queer Theory”, en Edward James & Farah Mendleshon (ed.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York (U. S. A.): Cambridge University Press, 2003. Pp. 149-160.
- Plans, Juan José (1975), *La literatura de ciencia ficción*. Madrid: Prensa Española.

- Poe, Edgar Allan (1842), “Hawthorne”, en *Ensayos y críticas*. Traducción e introducción de Julio Cortázar. Madrid: Alianza editorial, 1973. Pp. 125-141.
- Prado, Luis G. (2002), “Eclosión y supervivencia. Los autores actuales de la ciencia ficción española”, en VV. AA., *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 2002. Pp. 435-440.
- Pueo, Juan Carlos (2002), *Los reflejos en juego (una teoría de la parodia)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Quiroga, Horacio (1931), “Ante el tribunal”, en *Sobre literatura*. Montevideo: Arca, 1970. Pp. 136-138.
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Dos tomos. Madrid: Espasa-Calpe.
- Reisz, Susana (1989), “Las funciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. Pp. 193-221.
- Reyes, Graciela (1984), *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Risco, Antonio (1987), *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus.
- Roas, David (comp., 2001), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- \_\_\_\_\_ (2008), “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”, en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi. Pp. 94-116. También en:

<http://www.congresodeliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>.

- \_\_\_\_\_ (2010), “La narrativa fantástica en los años 80 y 90. Auge y popularización del género”, en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 765, septiembre de 2010. Pp. 3-6.
- \_\_\_\_\_ (2011), *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Roas, David y Ana Casas (2008), “Prólogo”, en David Roas y Ana Casas (ed.), *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia: Editorial Menoscuarto, 2008. Pp. 9-54.
- \_\_\_\_\_ (coord., 2010), *Ínsula: Revista de Ciencias y Letras Humanas*, nº 765, dedicado a Lo fantástico en España (1980-2010).
- Roberts, Adam (2000), *Science Fiction*. London (U. K.): Routledge.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- Rogan, Alacena Madeline Davis (2004), “Alien Sex Acts in Feminist Science Fiction: Heuristic Models for Thinking a Feminist Future of Desire”, en *Publication of the Modern Language Association (PMLA)*. Volumen 119, nº3, mayo de 2004. Pp. 442-456.
- Romero, Pedro Jorge (2002), “Voces propias en la CF española: notas sobre algunos autores y obras entre los ochenta y el 2002”, en VV. AA., *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 2002. Pp. 441-446.
- Risco, Antonio (1987), *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus.
- Robles, Lola (2003), “Autoras españolas de ciencia ficción” en *Axxón 141*, agosto

de 2004. También en: [axxon.com.ar/rev/141/c-141Ensayo.htm](http://axxon.com.ar/rev/141/c-141Ensayo.htm).

- Sainz [Saiz] Cidoncha, Carlos (1976), *Historia de la ciencia ficción en España*. Madrid: Sala editorial.
- Saiz Cidoncha, Carlos (1985), *Historia de la piratería en América española*. Madrid: San Martín.
- \_\_\_\_\_ (1988). *La Ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España*. Tesis. Dirigida por Dr. Luis Núñez Ladeveze. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.
- Saiz Cidoncha, Carlos y Pedro Alberto García Bilbao (1999), *Viajes de los Aznar. Historia completa de la Gran Saga. Un mito de la ciencia ficción española*. Guadalajara: Silente.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos (1949), *Ensayo de un diccionario de la literatura. Volumen II*. Madrid: Aguilar.
- Sala, Ángel (2007), “Sitges 40 años después: celebrando el futuro”, en Navarro, Antonio José (coord.), *Sitges 1968-2007. Viaje alucinante: historia de un festival en 100 carteles*. Madrid: Notorious, 2007. Pp. 17-18.
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (2004), “La comedia futurista, insólita y poco conocida 'El Pedigree' de Ricardo Baroja”, en Alberto Romero Ferrer y M. Marieta Cantos Casenave (coord.), *¿De qué se venga don Mendo?: teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX. Actas de congreso internacional conmemorativo del 125 aniversario del nacimiento de Pedro Muñoz Seca*. Cádiz: Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004. Pp. 531-540.
- Sanchez Arce, Claudia (1993), *Los temas de la ciencia ficción en Trafalgar*.

Toluca: UAEM (Universidad Autónoma del Estado de México).

- Sánchez Hernández, María del Carmen (1969), *El relato de anticipación en la literatura española*. Tesina de licenciatura. Dirigida por el Dr. Ricardo Senabre Sempere. Universidad de Salamanca, Facultad de Filología.
- Santiago, Juanma (2003), “La manzana que se cayó del guindo: la ciencia ficción en la España finisecular”, en Behm, Florence, *Ciencia ficción en España*. Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT) [Edición digital sólo para socios]. Pp. 135-172.
- Santoro Domingo, Pablo (2006) *El dialecto de Frankenstein: imaginarios sociales de la ciencia y literatura de ciencia ficción*. Tesis. Dirigida por el Dr. Emilio Lamo de Espinosa. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencia Políticas y Sociología.
- Santos, Domingo (2003), “Luchadores del espacio y yo”, en Pablo Herranz *et alii* (2004), *Memoria de la novela popular: homenaje a la colección Luchadores del espacio*. València: Universitat de València. Pp. 131-140.
- \_\_\_\_\_ (coord., 2006), *Primeras noticias*. Revista de literatura, nº 216. Barcelona: Fin.
- \_\_\_\_\_ (2011) “Anticipación: la revista precursora de Nueva Dimensión”, en BEM Online: <http://www.bemonline.com/portal/index.php/el-rincon-de-gabriel/1600-anticipacion-la-revista-precursora-de-nueva-dimension>.
- Sanz Villanueva, Santos (1980), *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Dos tomos. Madrid: Alhambra.
- Sanz Villanueva, Santos (2010), *La novela española durante el franquismo: Itinerarios de la anormalidad*. Madrid: Gredos.

- Sawyer, Andy (2009), “Space Opera”, en Mark Bould, *et alii* (ed.), *The Routledge Companion to Science Fiction*. New York (USA): Routledge. Pp. 505-509.
- Schoentjes, Pierre (2001), *La poética de la ironía*. Traducción de Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra, 2003.
- Scholes, Robert y Eric S. Rabkin (1977), *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*. Traducción de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Taurus, 1982.
- Sepúlveda, Jesús (2005), “*Secretum*”, en Gaspar Garrote Berna (coord.), *Antonio Prieto en su texto total*. Vol. I. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005. Pp. 179-205.
- Soldevilla Durante, Ignacio (2001), “Al margen de la realidad y la verosimilitud. Narrativa y fantasía”, en María Jesús Fariña y Dolores Troncoso (ed.), *Sobre literatura fantástica. Homenaxe ó profesor Anton Risco*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo. Pp. 29-49.
- Solotorevsky, Myrna (1988), *Literatura, Paraliteratura*. Gaithersburg (U. S. A.): Ediciones Hispamérica.
- Souto, Marcial (1985), “Introducción”, en Souto, Marcial (comp.), *La ciencia ficción en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 1985. Pp. 9-24.
- Spang, Kurt (1997), “*El Tragaluz* de Buero Vallejo. Teatro épico entre historia y ciencia ficción”, en José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón (coords.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Tobada*. Madrid: CESIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), 1998. Pp. 741-750.
- Sperber, Dan y Wilson, Deirdre (1986), *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos*. Traducción de Eleanor Leonetti. Madrid: Visor, 1994.

- Suvin, Darko (1979), *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. Traducción de Federico Patán López. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Tarancón Gimeno, Jorge (2002), “Catálogo-selección de colecciones de ciencia ficción española”, en VV. AA., *La Ciencia-Ficción española*. Madrid: Robel, 2002. Pp. 451-509.
- Todorov, Tzvetan (1969), *Gramática del Decamerón*. Versión española y prólogo de María Dolores Echeverría. Madrid: Taller de Ediciones.
- \_\_\_\_\_ (1972), *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delpy. Méjico D. F.: Coyoacán, 1995.
- Tolkien, John Ronald Reuel (1983), “Sobre los cuentos de hadas”, en *Los monstruos, los críticos y otros ensayos*. Ed. de Christopher Tolkien. Traducción de Eduardo Segura. Barcelona: Minotauro, 2002. Pp. 135-195.
- Torres Nebrera, Gregorio (2011), “Las cinco novelas de Daniel Sueiro”, en *Campo de Agramante*, nº 15, pp. 85-104.
- Trigo, Joan (1995), *Análisis de los aspectos astrológicos*. Barcelona: Índigo.
- *Triunfo*, extra nº 12 (adjunto al nº 489), 12 de febrero de 1972. Valencia: José Ángel Ezcurra.
- Uribe, Augusto (1994), “El Coronel Ignotus”, en *BEM*, nº 38. También en: <http://www.ttrantor.org/mul/b/bem03805.html>.
- \_\_\_\_\_ (1995), “El capitán Sirius”, en *BEM*, nº 44. También en: <http://www.ttrantor.org/mul/b/bem04404.html>.
- Vax, Louis (1960), *Arte y literatura fantásticas*. Traducción de Juan Merino. Buenos Aires: Eudeba, 1965.



- Villanueva, Darío (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar.
- Villarreal, Mariano (2009), “El premio UPC de novela corta de ciencia ficción. El galardón más importante de la ciencia ficción europea”. Disponible en:  
<http://literfan.cyberdark.net/Recursos/PremioUPC.pdf>.
- \_\_\_\_\_ (2011), “Certamen literario de ciencia ficción Alberto Magno”. Disponible en:  
<http://literfan.cyberdark.net/Recursos/PremioAlbertoMagno.pdf>.
- Vega Rodríguez, Pilar (1996), “De la utopía a la contrautopía: la lectura fantástica del *Lazarillo de Tormes*”, en José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.), *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Tomo II. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad. Pp. 1543-1550.
- \_\_\_\_\_ (1999), “De la literatura al cine: la construcción del mito de Frankenstein”, en Joaquín Garrido Medina (ed.), *La lengua y los medios de comunicación: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad Complutense de Madrid en 1996*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad. Pp. 872-889.
- \_\_\_\_\_ (2000), “La vida como sueño o la realidad como hipótesis: de Calderón a Matrix”, en Jose Enrique Martínez Fernández *et alii* (ed.), *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales: actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. León: Servicio de publicaciones d ella universidad, 2002. Pp. 437-448.

- \_\_\_\_\_ (2002), *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*. Madrid: Tecnos.
- VV. AA. (2002), *La Ciencia ficción española*. Madrid: Robel.
- VV. AA. (2009-2013), *Diccionario Biográfico*. 50 tomos. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Westfahl, Gary (1999), *The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction*. Liverpool (U. K.): Liverpool University Press.
- \_\_\_\_\_ (1999), “The popular tradition of Science Fiction Criticism (1926-1980)”, en *Science fiction Studies*, nº 78, vol. 6, parte 2, julio de 1999. Disponible en: <http://www.depauw.edu/sfs/covers/cov78.htm>
- \_\_\_\_\_ (2003), “Space Opera”, en Edward James & Farah Mendlesohn (ed.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York (U. S. A.): Cambridge University Press, 2003. Pp. 197-208.
- Wolfe, Gary K. (003), “Science Fictions and its editors”, en Edward James & Farah Mendlesohn (ed.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. New York (U. S. A.): Cambridge University Press, 2003. Pp. 96-109.
- Zavala, Lauro (1997), *Teorías del cuento (vol. I): Teorías de los cuentistas*. México D. F.: Universidad Autónoma de México.

### 9.3. Obras de literatura general citadas.

- Anónimo (1554), *Lazarillo de Tormes*. Ed. de Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 2005.
- Asturias, Miguel Ángel (1949), *Hombres de maíz*. Ed. de Gerald Martin. Madrid: CSIC, 1992.
- Bacon, Francis (1627), *Nueva Atlántida*. Traducción de Emilio García Estébanez. Madrid: Akal, 2006.
- Barceló, Elia (2002), *El vuelo del hipogrifo*. Madrid: Lengua de trapo.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (1861), “El monte de las ánimas”, en *Leyendas*, ed. de Pascual Izquierdo. Madrid: Cátedra, 1990. Pp. 197-206.
- Burroughs, William (1964), *Expreso Nova*. Traducción de Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Minotauro, 1972.
- Butor, Michel (1957), *La modificación*. Traducción de Lourdes Carriedo. Madrid: Cátedra, 1988.
- Calderón de la Barca, Pedro (1638), *La vida es sueño*. Ed. de Ciriaco Morón. Madrid: Cátedra, 1983.
- Campos, Jorge (1956), *Tiempo pasado*. Santander: Cantalapiedra.
- \_\_\_\_\_ (1940), *Seis mentiras en novela*. Valencia: Jesús Bernes.
- \_\_\_\_\_ (1950), *Pasarse de bueno*. Las Palmas: Imp. Ortega.
- Cela, Camilo José (1942), *La familia de Pascual Duarte*. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Espasa-Calpe, 2006.
- \_\_\_\_\_ (1969), *Visperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*. Madrid: Alfaguara, 2003.

- Cercas, Javier (2001), *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1605 y 1615), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Dos volúmenes. Ed. de Manuel Fernández Nieto. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.
- \_\_\_\_\_ (1613), *Novelas ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2001.
- Chacel, Rosa (1952), “Fueron testigos”, en Merino, José María (ed.), *Antología de los mejores relatos españoles del siglo XX*. Madrid: Alfaguara, 1998. Pp. 67-76.
- Conrad, Joseph (1899), *El corazón de las tinieblas*. Ed. de Fernando Galván y José Santiago Fernández Vázquez. Traducción de Araceli García Ríos e Isabel Sánchez Araujo. Madrid: Cátedra, 2007.
- Cook, Robin (2010), *La cura*. Traducción de Eduardo G. Murillo. Barcelona: Plaza y Janés.
- Cortázar, Julio (1994), *Cuentos completos*. Dos volúmenes. Madrid: Alfaguara.
- Elliot, T. S. (1922), *La tierra baldía*. Estudio preliminar y versión métrica de Avantos Swan; prólogo de el Barón de Hakeldama. San Lorenzo de El Escorial: Swan, D.L., 1985.
- \_\_\_\_\_ (1925), “Los hombres huecos”, en *Poesías reunidas 1909-1962*. Madrid: Alianza, 1979. Pp. 103-106.
- Ende, Michael (1979), *La historia interminable*. Traducción de Miguel Sanz. Madrid: Alfaguara, 2007.
- Foxá, Agustín de (1938), *Madrid, de corte a checa*. Madrid: Ciudadela Libros, 2006.

- Frabetti, Carlo (1998), *El gran juego*. Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2007), *Calvina*. Boadilla del Monte, Madrid: SM.
- \_\_\_\_\_ (1998), *El bosque de los grumos*. Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (1994), *La magia más poderosa*. Madrid: Alfaguara.
- Fraile, Medardo (1959), “Decapitado”, en *Escritura y verdad. Cuentos completos*. Ed. de Ángel Zapata. Madrid: Páginas de espuma, 2004. Pp. 127-130.
- Fuentes, Carlos (1962), *La muerte de Artemio Cruz*. Ed. de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2008.
- Gallego, Laura (2004-2006), *Memorias de Idhún*. Madrid: SM.
- García Atienza, Juan (1976), *Crónica sin tiempo del rey conquistador*. Madrid: Gnosis.
- García Márquez, Gabriel (1967), *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Greene, Graham (1950), *El tercer hombre*. Traducción de Barbara McShane y Javier Alfaya. Madrid: Alianza, 1995.
- Homero (s. VII a. C.), *La Odisea*. Traducción de José Manuel Pabón; prólogo de Carlos García Gual. Madrid: RBA, 2007.
- Marín, Rafael (1992), *La leyenda del navegante*. Madrid: Miraguano.
- Martin, George R. R. (1996-), *Canción de hielo y fuego (A Song of Ice and Fire)*. Traducción de Cristina Macía. Barcelona: Gigamesh, 2006-.
- Martínez Martín, Alejo (comp., 1992), *Antología española de literatura fantástica*. Madrid: Valdemar.
- McCoy, Horace (1935), *¿Acaso no matan a los caballos?*. Traducción de Josep Rovira Sánchez. Barcelona: Península, 1973.

- Molina Porras, Juan (ed., 2006), *Cuentos fantásticos en la España del realismo*. Madrid: Cátedra.
- Lázaro, Enrique (2013), *Cuentos de la Tierra Vaga*. Ed. Agustín Jaureguizar. Gijón: Sportula.
- Le Guin, Ursula K. (1968-2001), *Historias de Terramar*. Traducción de Matilde Horne, Teresa Gottlieb y Franca Borsani. Barcelona: Minotuario, 2007.
- Lezcano Lezcano, Francisco (2003), *Tres hermanos con mucho cuento*. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias.
- Lewis, C. S. (1950-1956), *La crónicas de Narnia*. Traducción de Gemma Gallart. Barcelona: Destino, 2005-2008.
- Llopis, Rafael (ed., 1969), *Los mitos de Cthulhu: narraciones de horror cósmico*. Madrid: Alianza editorial.
- \_\_\_\_\_ (ed., 1981), *Antología de cuentos de terror*. Madrid: Alianza Editorial.
- Luciano de Samosata (siglo II d. C.), *Historia verdadera*. Ed. de Eulalia Vintró. Barcelona: Labor, 1974.
- Pardo Bazán, Emilia (2000), *Cuentos fantásticos*. Ed. de Francisco J. Arellano. Madrid: Clan.
- Pérez Galdós, Benito (1996), *Cuentos fantásticos*. Ed. de Alan E. Smith. Madrid: Cátedra.
- Perry, Anne (2003), *El viaje al perdon a Glen Orchy*. Traducción de Eduardo G. Murillo. Barcelona: Debolsillo.
- PGarcía (José García Martínez-Calín) (1978), *Gay Flower; detective muy privado*. Madrid: Sedmay.

- Preussler, Otfried (1972), *Krabat y el molino del diablo* Traducción de Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Doncel, 1975.
- Proust, Marcel (1913-1927), *En busca del tiempo perdido*. Siete volúmenes. Traducción de Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 1969-1970.
- Roas, David y Casas, Ana (ed., 2008), *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia: Menoscuarto.
- Rojas, Carlos (1968), *Auto de fe*. Madrid: Guadarrama.
- \_\_\_\_\_ (1970), *Luis III, el Minotauro*. Madrid: Cuentatrás.
- Romeo Pérez, Ignacio (1978), *Estigia*. Madrid : Francisco Arellano.
- \_\_\_\_\_ (1984), *Conan el sifilítico*. S. L.: S/F.
- Rosal del Castillo, Jaime (1979), *Sisabana*. Barcelona: Laertes.
- \_\_\_\_\_ (1980), *Boleros*. Barcelona: Laertes.
- \_\_\_\_\_ (1981) *Estampas urbanas*. Barcelona: Laertes.
- Rowling, J. K. (1996-2006), *Harry Potter*. Heptalogía. Traducción Adolfo Muñoz García y Nieves Martín Azofra. Barcelona: Salamandra, 2005-2008.
- Salvador, Tomás (1951), *Historias de Valcanillo*. Barcelona: Destino
- \_\_\_\_\_ (1953), *Cuerda de presos*. Barcelona: Luis de Caralt.
- \_\_\_\_\_ (1960), *El atentado: novela*. Barcelona: Planeta.
- Sánchez Ferlosio, Rafael (1955), *El Jarama*. Ed. de María Luisa Burguera. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Espasa-Calpe, 2006.
- Sánchez Paredes, Pedro (1963), *Dios ha pasado sobre los bosques*. Madrid: Gráficas Martínez.

- \_\_\_\_\_ (1967), *La gran apostasía*. Barcelona: Marte.
- Stoker, Bram (1897), *Drácula*. Ed. de Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Cátedra, 2009.
- Swift, Jonathan (1726), *Los viajes de Gulliver*. Ed. de Pilar Elena. Traducción de Pollux Hernández. Madrid: Cátedra, 2010.
- Tolkien, J. R. R. (1937), *El hobbit*. Traducción de Manuel Figueroa. Barcelona: Minotuario, 2001.
- \_\_\_\_\_ (1954), *El señor de los anillos*. Traducción de Luis Domènech y Matilde Horne. Barcelona: Minotauro, 2007.
- Torres, Raúl (1965), *El tambor de la arena*. Madrid: PPL.
- \_\_\_\_\_ (2001), *Ashānte: los Mensajeros de la Mente*. Barcelona: MTM.
- Valle-Inclán, Ramón María del (1902-1905), *Sonatas: memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa, 2007.
- Valverde, José Antonio (rec., 1983), *Biblioteca universal de misterio y terror*, vol. 33. Madrid: Uve D. L.
- Velasco Montes, José Ignacio (2004), *El faraón Snefru*. Málaga: J. I. Velasco.
- \_\_\_\_\_ (2006), *El Faraón Keops*. Granada: V&C Ediciones.
- Vigil, Luis (ed., 1978), *Antología del sadomasoquismo S M 2*. Barcelona: La astronave pirata.
- VV. AA. (1973), *Antología de relatos de espanto y terror*, nº 17. Barcelona: Dronte.
- Walpole, Horace (1764), *El castillo de Otranto*. Ed. de María Engracia Pujals.



Madrid: Alianza, 2008.

- Winslow, Don (1997) *Muerte y vida de Bobby Z.* Traducción de Eduardo G. Murillo. Barcelona: Randolph House Mondadori.
- Zorrilla, José (1838), “A buen juez, mejor testigo. Tradición de Toledo”, en *Leyendas*. Ed. de Salvador García Castañeda. Madrid: Cátedra, 2000. Pp. 135-157.

#### 9.4. Obras de ciencia ficción extranjera citadas.

- Abbott Abbott, Edwin (1884), *Planilandia. Una novela de muchas dimensiones*. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Palma de Mallorca: José J. De Olañeta, 2004.
- Anderson, Poul (1965), *Los corredores del tiempo*. Traducción de José Ribera Mas. Barcelona: Antalbe, 1987.
- Anthony, Piers (1967), *Chthon*. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1976.
- Aldiss, Brian (1958), *La nave estelar*. Traducción de Edith Zilli. Barcelona: Edhasa, 1990.
- Asimov, Isaac (1950), *Yo, Robot*. Traducción de Manuel Bosch Barret. Barcelona: Edhasa, 2004.
- \_\_\_\_\_ (1951-1953), *Trilogía de la Fundación*. Tres tomos. Traducción de Pilar Giralt. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- \_\_\_\_\_ (1976), *El hombre bicentenario*. Traducción de Carlos Gardini. Barcelona: Ediciones B, 1994.
- Ballard, James Graham (1973), *Crash*. Traducción de Francisco Albelenda. Barcelona: Minotauro, 2008.
- Bellamy, Edward (1888), *El año 2000*. Traducción de Jorge A. Sánchez. Barcelona: Abraxas, 2000.
- Bester, Alfred (1953a), *El hombre demolido*. Traducción de Manuel Figueroa. Barcelona: Minotauro, 2003.
- \_\_\_\_\_ (1953b), *El lado oscuro de la Tierra*. Traducción de José Manuel

Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1976.

- \_\_\_\_\_ (1956), *Las estrellas, mi destino (Tigre, tigre)*. Traducción de Sebastián Martínez. Dronte: Barcelona, 1970.
- \_\_\_\_\_ (1958), “Los hombres que asesinaron a Mahoma”, en *Irrealidades virtuales*. Traducción de Franca Borsani y Josep María Verger. Barcelona: Minotauro, 2003. Pp. 171-183.
- Bradbury, Ray (1953), *Fahrenheit 451*. Traducción de Alfredo Crespo. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.
- \_\_\_\_\_ (1955a), *Las crónicas marcianas*. Traducción de Francisco Albelenda. Barcelona: Minotauro, 2004.
- \_\_\_\_\_ (1955b), *Encender la noche*. Traducción de Esther Rubio. Madrid: Kokinos, 2005.
- Brown, Frederic (1949), *Universo de locos*. Traducción de Félix Monteagudo. Barcelona: Edhasa, 1979.
- \_\_\_\_\_ (1955), *¡Marciano, vete a casa!*. Traducción de Francisco Blanco. Barcelona: Martínez Roca, 1982.
- Brunner, John (1968), *Todos sobre Zanzibar*. Traducción de Jesús Gómez García. Barcelona: Acervo, 2006.
- Burroughs, Edgard Rice (1923), *Pellucidar*. Traducción de Román Goicoechea. Guadalajara: Río Henares Producciones Gráficas, 2004.
- Capek, Karel (1921), *R.U. R.; La fábrica del absoluto*. Traducción de Consuelo Vázquez de Parga. Barcelona: Minotauro, 2003.
- Card, Orson Scott (1985), *El juego de Ender*. Traducción de José María Rodelgo y

Antonio Sánchez. Barcelona: Ediciones B, 2008.

- Clarke, Arthur C. (1957), *En las profundidades*. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Dronte: Barcelona, 1975.
- \_\_\_\_\_ (1968), *2001: Odisea en el espacio*. Traducción de Antonio Ribera. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- \_\_\_\_\_ (1972), *Cita con rama*. Traducción de Aurora C. Merlo. Barcelona: Edhasa, 2006.
- Delany, Samuel R. (1966), *Babel-17*. Traducción de Mirta Rosenberg. Barcelona: Ultramar, 1986.
- Disch, Thomas M. (1967), *Eco alrededor de sus huesos*. Traducción de Marila Estévez. Barcelona: Dronte, 1978.
- Dick, Phillip K. (1957), *Ojo en el cielo*. Traducción de M. Blanco. Buenos Aires: Dronte, 1976.
- \_\_\_\_\_ (1966), *Ubik*. Traducción de Manuel Spín. Madrid: Martínez Roca, 1976.
- Ellison, Harlan (comp., 1967), *Visiones peligrosas I, II y III*. Traducción de Domingo Santos. Madrid: Orbis, 1986.
- Farmer, Phillip José (1960), *Carne*. Traducción de Génova Madoz. Barcelona: Dronte, 1975.
- \_\_\_\_\_ (1970), *El dios de piedra despierta*. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1976.
- \_\_\_\_\_ (1966), *Los pórticos de la creación*. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1977.

- Gorodischer, Angélica (1967), *Opus Dos*. Buenos Aires: Minotauro.
- \_\_\_\_\_ (1979), *Trafalgar*. Madrid: Orbis, 1986.
- Gunn, James E. (1955), *El mundo fortaleza*. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1976.
- Gunn, James E. y Williamson, Jack (1955), *Puente entre estrellas*. Traducción de M. Blanco. Barcelona: Dronte, 1976.
- Hamilton, Edmond (1947), *Los reyes de las estrellas*. Traducción de Román Goicoechea. Guadalajara: Río Henares Producciones Gráficas, 2004.
- Harrison, Harry (1964), *Bill, héroe galáctico*. Traducción de Luis Vigil. Barcelona: Dronte, 1970.
- Heinlein, Robert A. (1951), *Amos de títeres*. Traducción de Francisco Blanco. Madrid: Orbis, 1986.
- \_\_\_\_\_ (1956), *Puerta al verano*. Traducción de F. Hernández. Madrid: Factoría de ideas, 2002.
- \_\_\_\_\_ (1959), *Tropas del espacio*. Traducción de M. Blanco. Buenos Aires: Dronte, 1976.
- \_\_\_\_\_ (1961), *Forastero en tierra extraña*. Traducción de Domingo Santos. Barcelona: Plaza & Janes, 1998.
- \_\_\_\_\_ (1969), *Historia del futuro*. Cuatro volúmenes. Traducción de Domingo Santos. Barcelona: Orbis, 1987.
- Herbert, Frank (1965), *Dune*. Traducción de Domingo Santos. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- Howard, Hayden (1966-1967), *¿Quién es humano?*. Traducción de Marila

Estévez. Barcelona: Dronte, 1977.

- Huxley, Aldous (1932), *Un mundo feliz*. Traducción de Ramón Hernández. Barcelona: Plaza & Janés, 1976.
- \_\_\_\_\_ (1948), *Mono y esencia*. Traducción de C. A. Jardona. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- Joseph, Michael Kennedy (1967), *El agujero en la nada*. Traducción de Marila Estévez. Barcelona: Dronte, 1977.
- Kepler, Johannes (1634), *El sueño o La astrología de la Luna*. Traducción de Francisco Socas. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2001.
- Le Guin, Ursula K. (1969), *La mano izquierda de la oscuridad*, en *Los Mundos de Ursula K. Le Guin: Los desposeídos, El nombre del mundo es bosque, La Mano izquierda de la oscuridad*. Traducción de Matilde Horne y Francisco Abelenda. Barcelona: Minotauro, 2008. Pp. 575-872.
- \_\_\_\_\_ (1974), *Los desposeídos*, en *Los Mundos de Ursula K. Le Guin: Los desposeídos, El nombre del mundo es bosque, La Mano izquierda de la oscuridad*. Traducción de Matilde Horne y Francisco Abelenda. Barcelona: Minotauro, 2008. Pp. 9-424.
- Leiber, Fritz (1958), *El gran tiempo*. Traducción de Domingo Santos. Barcelona: Adiax, 1982.
- \_\_\_\_\_ (1964), *El planeta errante*. Traducción de Francisco Cazorla Olmo. Barcelona: Edhasa, 1967.
- Lewis, Clive Staples (1938), *Más allá del planeta silencioso*. Traducción de Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Eidax, 1980.

- Lewis, Roy (1960), *El fin del pleistoceno*. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1976.
- Lundwall, Sam J. (1974), *King Kong Blues*. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1977.
- Martin, George R. R. (1977), *Muerte de la luz*. Traducción de Carlos Gardini. Barcelona: Gigamesh, 2011.
- Matheson, Richard (1954), *Soy leyenda*. Traducción de Manuel Figueroa. Barcelona: Booket, 2007.
- Moorcock, Michael (1969), *He aquí al hombre*. Traducción de Domingo Santos. Barcelona: Destino, 1990.
- Niven, Larry y Pournelle, Jerry (1974), *La paja en el ojo de Dios*. Dos volúmenes. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1976.
- Orwell, George (1948), *1984*. Traducción de Rafael Vázquez Zamora. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- Panshin, Alexei (1968), *Rito de iniciación*. Traducción de Domingo Santos y Luis Vigil. Barcelona: Dronte, 1974.
- Pohl, Frederik y Kornbluth, Cyril M. (1952), *Mercaderes del espacio*. Traducción de Luis Domènech. Barcelona: Minotauro, 2002.
- Pohl, Frederik (1977), *Pórtico*. Traducción de Pilar Giralt y María Teresa Segur. Barcelona: Planeta DeAgostini, 2006.
- Rameau, Jean (1887), *Fantasmagories*. Paris: Paul Ollendorff Editeur. [Digitalizada por la Bibliothèque Nationale de France].
- Robinson, Kim Stanley (1993-1996), *Trilogía marciana: Marte rojo, marte verde*

- y marte azul*. Traducciones de Manuel Figueroa y Ana Quijada. Barcelona: Minotauro, 2004-2008.
- Sánchez, Jorge A. (comp., 1978), *El cuento de ciencia ficción en el siglo XIX*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
  - Sheckley, Robert (1957), *Peregrinación a la Tierra*. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1976.
  - \_\_\_\_\_ (1968), *El arma definitiva*. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1977.
  - Shelley, Mary (1818), *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Traducción de M<sup>a</sup> Engracia Pujals. Madrid: Cátedra, 2003.
  - \_\_\_\_\_ (1826), *El último hombre*. Traducción de Juanjo Estrella. Madrid: ElCobre, 2007.
  - Silverberg, Robert (1970), *Regreso a Belzagor*. Traducción de Margarita González Trejo. Madrid: Factoría de ideas, 2012.
  - Simak, Clifford D. (1950), *Una y otra vez*. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1976.
  - \_\_\_\_\_ (1951-1956), *Los mundos de Clifford D. Simak*. Traducción de M. Blanco y Marila Estévez. Barcelona: Dronte, 1978.
  - \_\_\_\_\_ (1952), *Ciudad*. Traducción de José Valdivieso. Barcelona: Minotauro, 1988.
  - \_\_\_\_\_ (1963), *Estación de tránsito*. Traducción de José Ribera Mas. Madrid: Orbis, 1985.
  - Simmons, Dan (1989-1990), *Los cantos de Hyperion*. Traducción de Carlos Gardini. Barcelona: Ediciones B, 2008.



- Smith, Cordwainer (1964), *Nostrilia*. Traducción de Manuela Díaz. Barcelona: Dronte, 1976.
- Spinrad, Norman (1969), *Incordie a Jack Barron*. Traducción de Gábor Soriano. Madrid: Factoría de ideas, 2005.
- Stapledon, Olaf (1937), *Hacedor de estrellas*. Traducción de Gregorio Lemos. Barcelona: Minotauro, 1985.
- Sternberg, Jacques (1971), *Futuros sin futuro*. Traducción de Domingo Santos. Barcelona: Dronte, 1977.
- Sturgeon, Theodor (1953), *Más que humano*. Traducción de José Valdivieso. Barcelona: Minotauro, 2008.
- Tabori, Paul (1970), *Los demonios de Sandorra*. Traducción de Marila Estévez. Barcelona: Dronte, 1978.
- Tenn, William (1948-1958), *Los mundos de William Tenn*. Traducción de M. Blanco y Marila Estévez. Barcelona: Dronte, 1977.
- Van Vogt, Alfred Elton (1948), *El mundo de los No-A*. Traducción de José María Aroca. Barcelona: Acervo, 2006.
- Varley, John (1979), *Titán*. Traducción de César Terrón. Barcelona: Edhasa, 2004.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Playa de acero*. Traducción de Carlos Gardini. Barcelona: Ediciones B, 1994.
- Verne, Jules (1865), *De la Tierra a la Luna*. Traducción de Mauro Armuño. Madrid: Akal, 2007.
- \_\_\_\_\_ (1869), *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Traducción de Miguel Salabert. Madrid: Alianza, 1979.

- \_\_\_\_\_ (1910), *El eterno Adán*. Traducción de Josep Rafael Macau. Barcelona: Icaria, 1978.
- Vonnegut, Kurt, Jr. (1969), *Matadero cinco*. Traducción de Margarita García de Miró. Madrid: Anagrama, 2010.
- Wallace, Floyd L. (1952-1956), *Los mundos de F. L. Wallace*. Traducción de M. Blanco y José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1977.
- Wells, Herbert George (1895), *La máquina del tiempo*. Traducción de Nellie Manso de Zúñiga. Madrid: El País, 2004.
- \_\_\_\_\_ (1896), *La isla del doctor Moreau*. Traducción de Catalina Martínez Muñoz. Madrid: Anaya, 2003.
- \_\_\_\_\_ (1897), *El hombre invisible*. Traducción de Julio Gómez de la Serna. Madrid: El País, 2003.
- \_\_\_\_\_ (1898), *La guerra de los mundos*. Traducción de Ramiro de Maeztu. Madrid: Anaya, 2005.
- \_\_\_\_\_ (1901), *Los primeros hombres en la luna*. Traducción de Jaime Elias. Barcelona: Plaza & Janés, 1971.
- \_\_\_\_\_ (1923), *Los hombres dioses*. Traducción de J. Dubon. Madrid: Aguilar, 1926.
- Weinbaum, Stanley G. (1974), *Lo mejor de Stanley G. Weinbaum*. Traducción de Mariano Orta Manzano. Madrid: Martínez Roca, 1977.
- Williamson, Jack (1934), *La legión del espacio*. Traducción de Eduardo Goligorski. Madrid: Orbis, 1986.
- Wyndham, John (1951), *El día de los trífidos*. Traducción de José Valdivieso.

Barcelona: Minotauro, 1983.

- Zamiatin, Yegueni (1924), *Nosotros*. Traducción de Margarita Estapé. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Zelazny, Roger (1969), *La isla de los muertos*. Traducción de Domingo Santos. Barcelona: Donte, 1977.
- \_\_\_\_\_ (1969), *Criaturas de luz y tinieblas*. Traducción de Francisco Arellano. Madrid: Miraguano, 1987.
- \_\_\_\_\_ (1973), *Hoy escogemos nosotros*. Traducción de José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Dronte, 1976.

#### 9.5. Obras españolas de ciencia ficción citadas.

- Aguilera, Juan Miguel y Redal, Javier (1988), *Mundos en el abismo*. Barcelona: Ultramar.
- \_\_\_\_\_ (1989), *Hijos de la eternidad*. Barcelona: Ultramar.
- \_\_\_\_\_ (1994), *El refugio*. Barcelona: Ediciones B.
- Aguilera, Juan Miguel (1998), *La locura de Dios*. Barcelona: Ediciones B.
- \_\_\_\_\_ (2009), *La red Indra*. Madrid: Alamut.
- Antolín Rato, Mariano (1973), *Cuando 9000 Mach aprox.* La Benévola (Palma de Mallorca): Papeles de Sons Armadans.
- \_\_\_\_\_ (1981), *Mundo araña*. Madrid: Hiperión.
- Aragón, Jesús de (Capitán Sirius) (1924), *40.000 kilómetros a bordo del aeroplano "Fantasma"*. Barcelona: Juventud, 1994.
- \_\_\_\_\_ (1932), *La destrucción de Atlántida*. Madrid: Juventud.
- Araquistain, Luis (1923), *El archipiélago maravilloso*. Madrid: Mundo Latino.
- Llorens Borrás, José A. (comp., 1963-1973), *Antología de novelas de anticipación*. Veinte volúmenes. Barcelona: Acervo.
- \_\_\_\_\_ (1964), "El traidor", en Llorens Borrás, José A. (comp.), *Antología de novelas de anticipación. Volumen IV*. Barcelona: Acervo, 1964. Pp. 393-397.
- Baeza Flores, Alberto (1975), *Pasadomañana*. San José (Costa Rica): Época y Ser.

- Barandika, Gotzone (2004), “Tximeleta mezularia”, en *Certamen Alberto Magno de Fantasía Científica 2006*. Bilbao: Universidad del País vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Pp. 279-333.
- Barceló, Elia (1989), *Sagrada*. Barcelona: Ediciones B.
- \_\_\_\_\_ (1994), *Consecuencias naturales*. Madrid: Miraguano.
- Barceló, Miquel y Romero, Pedro Jorge (rec., 1998), *Cuentos de ciencia ficción*. Barcelona: Bígaro.
- Baroja, Ricardo (1926), *El Pedigree*. Madrid: Caro Raggio, 1988.
- Benítez de Castro, Cecilio (1944), *Los días están contados*. Prisma: Badalona.
- Bermúdez Castillo, Gabriel (1975), *El mundo Hókun*. Zaragoza: Litho Arte.
- \_\_\_\_\_ (1976) *Viaje a un planeta Wu-Wei*. Barcelona: Acervo.
- \_\_\_\_\_ (1978), *La piel del infinito*. Barcelona: Dronte.
- Blasco Ibáñez, Vicente (1922), *El paraíso de las mujeres*. Ajuntament de Valencia: Valencia, 2001.
- Buiza, Carlos (1967), *Un mundo sin luz y otros relatos*. Barcelona: Edhasa.
- Burgos, Antonio (1975), *El contrabandista de pájaros*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Cabur, Beatriz (2000), “Vitro”, en *Teatro: promoción Resad (1996-2000)*. Madrid: Fundamentos. Pp. 33-73.
- Campos, Jorge (1971), *Cuentos en varios tiempos*. Santander: Bedia.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Bombas, astros y otras lejanías*. San Sebastián de los Reyes (Madrid): Universidad Popular.
- Casariego, Nicolás (2005), *Cazadores de luz*. Barcelona: Destino.
- *Clarín*, Leopoldo Alas (1886), “Cuento futuro”, en Nil Santiáñez-Tió (ed.), *De la*

- Luna a Mekanópolis: antología de ciencia ficción española (1832-1913).*  
Barcelona: Quaderns Crema, 1995. Pp. 153-183.
- Díez, Julián (ed., 2003), *Antología de la ciencia ficción española: 1982-2002.*  
Barcelona: Minotauro.
  - \_\_\_\_\_ (ed., 2006), *Franco: una historia alternativa.* Barcelona: Minotauro.
  - \_\_\_\_\_ (rec., 2004), *Antología 10: relatos de ciencia ficción española.*  
Barcelona: Minotauro.
  - Éloa, José de (Coronel Ignatus) (1913), “Amor y fuerza, cuento del año 10.000”,  
en Francisco J. Arellano, (comp.), *Cuentos Futuristas.* Madrid: Clan Editorial,  
2000. Pp. 11-43.
  - \_\_\_\_\_ (1921), *Viajes interplanetarios en el siglo XXII.* Tres  
volúmenes. Madrid: Rivadeneyra.
  - Estradé Rodoreda, Sebastián (1971-1973), *Tetralogía Genestel (Es pronto para  
vivir, Genestel, Formas diferentes y Una ciudad en el infierno).* Barcelona:  
Bruguera.
  - Fabra, Nilo María (1985), “Un viaje a la república argentina en el siglo XXI”, en  
Nil Santiáñez-Tió (ed.), *De la Luna a Mekanópolis: antología de ciencia ficción  
española (1832-1913).* Barcelona: Quaderns Crema, 1995. Pp. 213-225.
  - Fernández Suárez, Álvaro (1966), “La misteriosa ciudad de Aurora”, en Llorens  
Borras, José A. (comp.), *Antología de novelas de anticipación. Volumen V.*  
Barcelona: Acervo, 1966. Pp. 159-233.
  - Foxá, Agustín de (1954), *Historias de ciencia ficción. Relatos, teatro, artículos.*  
Ed. de Mariano Martín Rodríguez. La Biblioteca del Labertinto: Madrid, 2009.
  - Fuente, Jaime de la (1966). *El planeta dormido.* Madrid: PPC.

- Gálvez Ruiz, Pedro (1978), *Historia de una hormiga*. Madrid: Debate.
- Garcí, José Luis (1972), *Adam Blake*. Madrid: Miguel Castellote.
- \_\_\_\_\_ (1966), *La Máquina de Matar*. Barcelona: Edhasa.
- García Atienza, Juan (1967), *Los viajeros de las gafas azules y Los alegres rayos del Sol*. Barcelona: Edhasa.
- García Pavón, Francisco (1967), *La guerra de los dos mil años*. Barcelona: Destino.
- García-Viñó, Manuel (1965), *Construcción 53*. Madrid: Fermín Uriarte.
- \_\_\_\_\_ (1968), *El pacto del Sinaí*. Madrid: Prensa Española.
- Gaspar y Rimabu, Enrique (1887), *El anacronópete*. Barcelona: Minotauro, 2005.
- Guerendian, M. A. (1966), “La rueda”, en Llorens Borrás, José A. (comp.), *Antología de novelas de anticipación. Volumen V*. Barcelona: Acervo, 1966. Pp. 235-264.
- Guerrero, Juan Francisco (1980), *Procesos cuasiestáticos*. Bilbao: Juan José Aroz editor.
- Ibáñez, Andrés (2003), *La sombra del pájaro lira*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1999), *El mundo en la era de Varick*. Madrid: Siruela.
- Izquierdo, Francisco (1974), *Demontres, diantres y cachidiablos*. Madrid: Azur.
- Lezcano Lezcano, Francisco (1966), “El montañero”, en Llorens Borrás, José A. (comp.), *Antología de novelas de anticipación. Volumen V*. Barcelona: Acervo, 1966. Pp. 123-127.
- Lopera, Jaime (1967), *La perorata y otras historias*. Medellín: Ediciones Papel Sobrante.

- Madariaga, Salvador de (1925), *La jirafa sagrada o el búho de plata*. Buenos Aires: Emecé, 1941.
- Mallorquí, José (1953), *Pablo Rido, capitán de los tiempos futuros*. Guadalajara: Silente Ciencia Ficción, 2003.
- Marín, Rafael (1982), *Lágrimas de Luz*. Barcelona: Gigamesh, 2008.
- \_\_\_\_\_ (1984), “No me digas adiós”, en *Maser (fanzine)*, nº 7, pp. 45-49.
- Mendizábal, Carlos (1909), *Elois y morlocks. Novela de lo por venir*. Barcelona: Herederos de Juan Gili Editores.
- Mendoza, Eduardo (1990), *Sin noticias de Gurb*. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- Merino, José María (1976), *Novela de Andrés Choz*. Madrid: E. M. E. S. A.
- \_\_\_\_\_ (1985), *La orilla oscura*. Madrid: Alfaguara.
- Montero, Rosa (1990), *Temblor*. Barcelona: Seix Barral.
- Moreno, Fernando Ángel (ed., 2012), *Prospectivas. Antología del cuento de ciencia ficción española actual*. Madrid: Salto de página.
- Oesterheld, Héctor G. (1957-1959), *El eternauta*. Barcelona: Norma, 2007.
- Palol, Miquel de (1994), *Igur Nebli*. Barcelona: Anagrama.
- Pedrolo, Manuel de (1968), *Acte de violència*. Barcelona: Edicions 62.
- \_\_\_\_\_ (1974), *Mecanoscrit del segon origen*. Barcelona: Edicions 62.
- \_\_\_\_\_ (1976), *Aquesta matinada i potser per sempre*. Barcelona: Galba.
- \_\_\_\_\_ (1981), *Successimultani*. Barcelona: Laia.
- Pérez de Ayala, Ramón (1909), “La revolución sentimental”, en Nil Santiáñez-Tió



(ed.), *De la Luna a Mekanópolis: antología de ciencia ficción española (1832-1913)*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995. Pp. 325-359.

- Planells, Juan Carlos (1996), *El enfrentamiento*. Madrid: Miraguano.
- \_\_\_\_\_ (1993), “De muerte y de dolor”, en *Tránsito*, nº 18, p. 8.
- \_\_\_\_\_ (1998), “Postales del laberinto”, en Martínez, Rodolfo (ed.), *Visiones*. Granada: Asociación de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT), 1998. Pp. 117-143.
- \_\_\_\_\_ (2006), *El corazón de Atenea*. Bilbao: Espiral ciencia ficción.
- Plans, Juan José (1967), *Las langostas*. Madrid: AZ.
- \_\_\_\_\_ (1968), *Crónicas fantásticas*. Madrid: Azur.
- \_\_\_\_\_ (1973), *El cadáver*. Madrid: Miguel Catellote.
- \_\_\_\_\_ (1974), *El gran ritual*. Madrid: C. V. S.
- \_\_\_\_\_ (1975), *Paraíso final*. Madrid: José Porrua Turanzas.
- \_\_\_\_\_ (1979), *Babel Dos*. Madrid: Albia.
- Prieto, Antonio (1972), *Secretum*. Barcelona: Planeta.
- Ribera, Antonio (1955), *El misterio de los hombres peces*. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (1957), *El gran poder del espacio*. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (1959), *Ellos*. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (1961), *Los comandos de la humanidad*. Barcelona: Edhasa.
- Saiz Cidoncha, Carlos (1978), *La caída del imperio galáctico*. Bilbao: Albia.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Memorias de un merodeador estelar*. Madrid:

Miraguano.

- Salinas, Pedro (1950), *La bomba increíble: fabulación*. Madrid: Viamonte, 1997.
- Salvador, Tomás (1959), *La nave*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_\_ (1962), *Marsuf, el vagabundo del espacio*. Madrid: Doncel.
- \_\_\_\_\_ (1972-1974), *Trilogía de Martin Lord, Y, T, K (Killer)*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Sánchez Piñol, Albert (2002), *La piel fría*. Barcelona: Edhasa.
- Santos, Domingo (1961), *Volvere ayer*. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (1962), *Gabriel, historia de un robot*. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (1965) *Burbuja*. Barcelona: Farma.
- \_\_\_\_\_ (1964) *Meteoritos*. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (1981), *Futuro Imperfecto*. Barcelona: Nebulae: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (1986), *Hacedor de mundos*. Barcelona: Ultramar.
- \_\_\_\_\_ (2000), *Sol 3 ciencia ficción: especial Domingo Santos (cuatro décadas de ciencia ficción)*. Gijón: Astucón (Semana Negra).
- Somoza, José Carlos (2001), *Clara y la penumbra*. Barcelona: Planeta.
- Solana, Guillermo (1980), *Los siervos de Isssco*. Madrid: Albia.
- Sueiro, Daniel (1969), *Corte de Corteza*. Madrid: Alfaguara.
- Texeira, Eduardo (1953), *Ruy Darch, los primeros Hombres de Marte*. Madrid: Ediciones Ensayos.
- Torbado, Jesús (1976), *En el día de hoy*. Barcelona: Planeta.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1984), *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

- Torres, Raúl (1969), *El retroceso*. Madrid: Azur.
- Torres Quesada, Ángel (1963), *Un mundo llamado Badoom*. Valencia: Valenciana.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Trilogía de las islas (Las islas del infierno, Las islas de la guerra y Las islas del paraíso)*. Barcelona: Ultramar.
- \_\_\_\_\_ (2002), *Trilogía de los Dioses*. Villanueva de la Torre (Guadalajara): Río Henares Producciones Gráficas.
- \_\_\_\_\_ (2010), *Las Sendas Púrpuras*. Granada: AJEC.
- Trigo, Joan (1978), *Desierto de niebla y cenizas*. Madrid: Martínez Roca.
- Unamuno, Miguel de (1913), “Mecanopolis”, en Nil Santiáñez-Tió (ed.), *De la Luna a Mecnópolis: antología de ciencia ficción española (1832-1913)*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995. Pp. 369-373.
- Valverde Torné, Francisco (1959), *La gran revelación*. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (1960), *Los enemigos del Sol*. Barcelona: Edhasa.
- Vigil, Luis y Fernández, Leonor (eds., 2013), *Recordando Nueva Dimensión*. Barcelona: Editorial de Tebeos.
- VV. AA. (1970), *Relatos de ciencia ficción*. Madrid: Santillana.
- White, George H. (Pascual Enguñados Usach) (1953-1956 y 1973-1978), *La saga de los Aznar*. Cuarenta y tres volúmenes. Guadalajara: Silente ciencia ficción, 1999-2003.

## 9.6. Filmografía citada.

- Allen, Woody (1973), *El dormilón*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Bakshi, Ralph (1978), *El señor de los anillos*. Estados Unidos: United Artists.
- Cameron, James (1984), *The Terminator*. Estados Unidos: Hemdale Film.
- Carpenter, John (1981), *1997: Rescate en Nueva York*. Reino Unido: Universal Pictures.
- Cronenberg, David (1981), *Scanners*. Canadá: Avco-Embassy Pictures.
- \_\_\_\_\_ (1982), *La cosa*. Estados Unidos: Universal International Pictures.
- Garcí, José Luis (1984), *Sesión continua*. España: Nickel Odeón Producciones.
- \_\_\_\_\_ (1987), *Asignatura aprobada*. España: Nickel Odeón Producciones.
- \_\_\_\_\_ (1998), *El abuelo*. España: Nickel Odeón Producciones.
- \_\_\_\_\_ (1982), *Volver a empezar*. España: Nickel Odeón Producciones.
- \_\_\_\_\_ (2012), *Holmes, Madrid Suite 1980*. España: Nickel Odeón Producciones.
- García Atienza, Juan (1962), *Los Dinamiteros*. España / Italia: Film Columbus / Ágata Films S.A.
- Gilliam, Terry (1981), *Los héroes del tiempo*. Reino Unido: HandMade Films.
- Hyams, Peter (1981), *Atmósfera cero*. Reino Unido: Warner Bros.
- Kershner, Irvin (1980), *El imperio contraataca*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.

- Kubrick, Stanley (1968), *2001: odisea en el espacio*. Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Lester, Richard y Donner, Richard (1980), *Superman II*. Reino Unido: Warner Bros.
- Lisberger, Steven (1982), *Tron, el guerrero electrónico*. Estados Unidos: Walt Disney Productions.
- Lucas, George (1977), *La Guerra de las Galaxias*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.
- Marquand, Richard (1983), *El retorno del Jedi*. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.
- Meyer, Nicholas (1982), *Star Trek II: La ira de Kahn*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Miller, George (1982), *Mad Max 2, el guerrero de la carretera*. Australia: Kennedy Miller Productions.
- Roddenberry, Gene (1966-1969), *Star Trek*. Estados Unidos: NBC.
- Scott, Ridley (1979), *Alien, el octavo pasajero*. Reino Unido: Twentieth Century Fox.
- \_\_\_\_\_ (1982), *Blade Runner*. Estados Unidos: Warner Bros Pictures.
- Spielberg, Steven (1982), *E. T., el extraterrestre*. Estados Unidos: Universal International Pictures.
- Tarkosvski, Andrei (1979), *Stalker*. Unión Soviética: Mosfilm.
- Wilcox, Fred M. (1956), *Planeta Prohibido*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Wise, Robert (1951), *Ultimátum a la tierra*. Estados Unidos: Twentieth Century

Fox.

- \_\_\_\_\_ (1971), *La amenaza de Andrómeda*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- \_\_\_\_\_ (1979), *Star Trek: la conquista del espacio*. Estados Unidos: Paramount Pictures.

### 9.7. Direcciones en Internet consultadas.

- La Tercera Fundación: [Www.tercerafundacion.net](http://www.tercerafundacion.net).
- The Speculative Fiction Internet Database: <http://www.isfdb.org/cgi-bin/index.cgi>.
- The Encyclopedia of Science Fiction online: [http://sf-encyclopedia.co.uk/fe.php?id=0&nm=introduction\\_to\\_the\\_online\\_text](http://sf-encyclopedia.co.uk/fe.php?id=0&nm=introduction_to_the_online_text).
- Literatura prospectiva: <http://www.literaturaprospectiva.com/>
- Sitio de ciencia ficción: <http://www.ciencia-ficcion.com/bienvenida.html>
- Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT):  
<http://www.aefcft.com/>
- Edición online del *fanzine* BEM: <http://www.bemonline.com/portal/>

## 9.8. Otros materiales citados.

### 9.8.1. Música.

- Yamashta, Stomu (1971), *Red Buddha*. CD: King Records.

### 9.8.2. Pintura.

- Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1642), *La ronda de noche*. Amsterdam: Rijksmuseum.
- El Bosco (Jerónimo Bosch) (hacia 1500-1505), *El jardín de las delicias*. Madrid: El Prado.





## **APÉNDICE: APUNTES BIOGRÁFICOS DE ALGUNOS AUTORES**



Apéndice: Apuntes biográficos de algunos de los autores.

Hay que reconocer que en la presente investigación hay una nómina elevada de escritores. Además, es difícil incluir noticias sobre muchos de los autores, ante el desconocimiento de su persona o la escasez de su obra, por lo que se opta en este apartado por incluir algunas anotaciones biográficas de aquellos escritores más relevantes de la década de los setenta, con el fin de facilitar la comprensión al lector.

- Álvarez Villar, Alfonso.

Álvarez Villar (Madrid, 1930-1981) fue doctor en Filosofía y Medicina, profesor adjunto en la Universidad de Madrid, Vicesecretario de la Escuela de Psicología y Jefe del Departamento Psicológico del Instituto de Opinión Pública. Sin embargo, entre sus aficiones estaba la ciencia ficción, como se aprecia en los cuentos que fue publicando desde su primera aparición en 1967 en las selecciones de Acervo. Álvarez Villar estuvo presente en casi todas las antologías promovidas por aficionados en los años setenta, y firmó varios relatos en *Nueva Dimensión*. En total publicó en vida cerca de cuarenta y cinco cuentos y una novela corta, *La espiral del alma*, en el número 9 de la revista española de ciencia ficción. Su principal arma literaria fue la sátira, que prodigó sin cesar contra diversos aspectos del mundo que le rodeaba. Esta actitud satírica se percibe en cuentos suyos como “Televisolandia”, “Toreo teledirigido” o “La heroica vanidad”. Además, Álvarez Villar fue persona destacada en el mundillo de aficionados españoles en la década de los setenta, y debe destacarse de él la labor de difusión científica que realizó

desde las páginas de *Nueva Dimensión* en la sección “El rincón de la ciencia”.

- Bermúdez Castillo, Gabriel.

Bermúdez Castillo nació en Valencia en 1934, pero siendo un niño su familia se trasladó a Zaragoza, donde se formó intelectual y artísticamente. De profesión notario, actualmente residente en Almería, irrumpió en el panorama de la ciencia ficción en los años setenta con *El mundo Hókun* (1971). De estilo socarrón y ambientación hispana, se le considera uno de los primeros renovadores de la ciencia ficción española, especialmente con novelas como *Viaje a un planeta Wu-wei* (1976) y *El señor de la rueda* (1978). El autor, incluso en la más clásica *space-opera* incluye elementos de reflexión, que hacen que el lector tome parte activa en la narración. Por ello, en sus obras aparecen sus preocupaciones principales: la falta de libertad, la falta de comunicación y la vorágine de un consumismo desmesurado.

- Campos, Jorge.

Seudónimo de Jorge Renales Fernández (Madrid, 1916- Segovia, 1983), obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1955 con *Tiempo pasado*. Fue soldado republicano hasta que fue apresado y recluido en un campo de concentración, hecho que marcó su vida y producción literaria. Licenciado en Filosofía y Letras, fue profesor en el Middlebury College en Madrid, dio clases de Historia de la Literatura en la Real Escuela

de Arte Dramático y en los cursos para extranjeros de varios centros de enseñanza de los Estados Unidos. Además, destacó como crítico de literatura hispanoamericana para la revista *Ínsula*. Entre sus obras principales de crítica y ensayo destaca *Historia Universal de la Literatura* (1946). Como narrador, destacan obras como *Seis mentiras en novela* (1940) o *Pasarse de bueno* (1950). A finales de los sesenta se interesó por la ciencia ficción, género que conoció a través de su vinculación con la cultura anglosajona, y publicó algunos cuentos que se circunscriben en este género, la mayoría de ellos reunidos póstumamente en *Bombas, astros y otras lejanías* (1992).

- Frabetti, Carlo.

Aunque nacido en Bolonia (Italia) en 1945, reside en España desde los ocho años. Es un escritor, guionista de televisión y crítico de cómics residente en España y que escribe habitualmente en castellano. Matemático de formación, cultiva asiduamente la divulgación científica y la literatura infantil y juvenil. Como guionista en la televisión, trabajó escribiendo y/o dirigiendo numerosos programas, como *La bola de cristal*, *El duende del globo* o *Colorín colorado*. Ha sido galardonado con el Premio Jaén de Navarra Juvenil por *El gran juego* (1998), y el premio “Barco de Vapor” el año 2007 por *Calvina*. Posee en su haber más de treinta libros, entre los que destacan *El bosque de los grumos* (1998) y los protagonizados por el enano Ulrico, como *La magia más poderosa* (1994). En el campo de la ciencia ficción, su obra más famosa es el drama *Sodomáquina* (1970), galardonado en 1978 con el premio a la mejor representación dramática de ciencia ficción en la Eurocon de Bruselas.

- Garcí, José Luis.

Su nombre real es José Luis García Muñoz, nacido en Madrid en 1944. Es famoso por su carrera como cineasta, en la que consiguió un Óscar por *Volver a empezar* (1982). Además, ha sido nominado para esta misma distinción otras tres veces, más que ningún otro director de cine español, con películas como *Sesión continua* (1984), *Asignatura aprobada* (1987) y *El abuelo* (1998). Garcí comenzó con 19 años su labor como crítico de cine en publicaciones como *Signo*, *Cinestudio*, *Reseña*, *Aún* y *Diario SP*. Su seudónimo artístico viene precisamente por la alteración que sufrió su firma en uno de los artículos que publicó en la primera de las publicaciones mencionadas. Al mismo tiempo escribió sus primeros relatos, normalmente de ciencia ficción o fantásticos, que le hicieron ganar algunos galardones literarios. Algunos de ellos fueron años después rodados para televisión en la serie *Historias del otro lado*, que se emitieron en 1989 y en 1994. De este modo, paralelamente a sus trabajos cinematográficos, escribió y publicó cuentos de ciencia ficción en diversas revistas, algunos recogidos poco después en forma de libro, como en *Bibidibabidibu* (1970). Como ensayista publicó una decena de libros entre los que destaca *Ray Bradbury, humanista del futuro* (1971) y *Morir de cine* (1990). Tras su época de articulista y guionista de cine, cuando finalizaba la década de los setenta, tras adquirir soltura con los cortometrajes, empezó a rodar largometrajes, labor que ha seguido practicando hasta la actualidad. En su carrera como director se pueden establecer diferentes etapas, pues empieza con un cine muy social para, después de ganar el Óscar, pasar a un cine más nostálgico que homenajea el cine clásico y después a dirigir varias adaptaciones literarias. Su última película ha sido *Holmes, Madrid Suite 1980* (2012),

donde honra la memoria del famoso personaje de Sir Arthur Conan Doyle. Su relevancia le ha llevado a merecer una entrada en el *Diccionario biográfico* (Tomo XXII: pp. 116-117), de la Real Academia de la Historia.

- García Atienza, Juan.

Juan García Atienza (Valencia, 1930 – Madrid, 2011) fue escritor, guionista, director de cine y documentalista español. Estudió Filología Románica en la Universidad Complutense de Madrid, alternando dichos estudios con cursos de cinematografía en la Escuela de Cine, y poco después consiguió una beca del Instituto de Filmología de La Sorbona. De vuelta a España empezó a escribir guiones y trabajó como ayudante de dirección. En 1962 dirigió su única película, *Los Dinamiteros*. Durante los años siguientes, Atienza siguió escribiendo guiones y ahondó en el género de la ciencia ficción, escribiendo innumerables cuentos y relatos cortos, algunos recogidos en libros como *La Máquina de Matar* (1966) y *Los Viajeros de las Gafas Azules* (1967). A principios de los años 70 fue llamado por Televisión Española, donde fue colaborando en diferentes programas, como *Los Paladines*, una serie histórica sobre la Reconquista de España. Esta experiencia sirvió para que Atienza fuera descubriendo una España que estaba oculta, por lo que empezó a recopilar abundantes datos sobre los templarios, la Atlántida, hechos malditos, leyendas populares, etc. Con ese material confeccionó toda una serie de guías heterodoxas de España, desde la guía judía hasta la de mitos y leyendas, así como la de recintos sagrados, que le han otorgado la fama que posee hoy en día.



- García Murillo, Eduardo.

Traductor de profesión, estudió en la Universitat de Barcelona desde 1969 hasta 1974 y actualmente trabaja como traductor en el Grupo Editorial Random House Mondadori. Entre otros, ha traducido libros como: *Muerte y vida de Bobby Z* (*Death and Life of Bobby Z*, 1997), de Don Winslow *La cura* (*Cure*, 2010), de Robin Cook o *El viaje al perdón a Glen Orchy* (*A Christmas Journey*, 2003), de Anne Perry. Además, también ha traducido a autores de ciencia ficción, como Phillip K. Dick. Entre los setenta y ochenta escribió cerca de quince cuentos y artículos de ciencia ficción en diversas publicaciones, entre los que cabe destacar “Informe confidencial sobre los últimos disturbios” (1977).

- Guera, María y Mengoti, Arturo.

Lola Robles en su blog<sup>115</sup> desvela el misterio que rodeó a estos dos escritores, madre e hijo, de origen suizo. En primer lugar, es evidente que entre 1968 y 1971 publicaron conjuntamente una serie de relatos en *Nueva Dimensión*. Su comienzo fue exitoso, pues con el primer cuento “Herencia de sueños”, obtuvieron el galardón al mejor relato español aparecido en la revista durante el primer año de existencia. Por ese motivo, el trío editor decidió confeccionar el quinto monográfico de su serie de extras a estos dos autores. Después, por motivos personales, se trasladaron a Suiza y se les perdió la pista. Según informa Lola Robles, Arturo Mengotti había trabajado como diplomático de Naciones Unidas en 1990, por lo que en los últimos años realizaron numerosos viajes, y que

---

115 <http://escritorasfantastikas.blogspot.com.es/2008/10/el-misterio-de-mara-guera-y-arturo.html>

falleció en 2008. Al parecer María Guera falleció poco después.

- Lázaro, Enrique.

Suau de segundo apellido, nacido en Valencia en 1950, es residente en Palma de Mallorca. No posee una obra extensa, aunque es colaborador desde hace muchos años en el periódico mallorquín *Última Hora*, en el que posee una columna de opinión. Al margen de ello, fue el ganador del certamen de relatos de NH Hoteles en 1998 con “El acomodador”, que se editó para difusión interna en la cadena hotelera. No obstante, en su faceta literaria destaca por su ciclo de cuentos ambientados en el universo ficcional de Tierra Vaga, muchos de los cuales vieron la luz por primera vez en *Nueva Dimensión*, y reunidos recientemente en un volumen: *Cuentos de la Tierra Vaga* (2013), editado por Agustín Jaureguizar. Lázaro posee un estilo particular sumamente fantasioso, lo que le hace difícil de clasificar.

- Lezcano Lezcano, Francisco.

Francisco Lezcano Lezcano es un polifacético artista canario, aunque nacido en Barcelona en 1934. Pintor, dibujante, poeta, escritor de ciencia ficción, escultor, muralista, actor y pionero de la fotografía submarina, son diferentes campos en los que ha ejercido su labor creativa. Formado en Las Palmas de Gran Canaria, marcha a Madrid en 1964, pero agobiado por el estéril panorama cultural de la España franquista, marcha al

extranjero y residió en varias ciudades de Europa y alcanzó mayor reconocimiento que en su país. En la actualidad reside alternativamente en Pamiers (Francia) y en Las Palmas de Gran Canaria, dedicado a su multiplicidad de actividades artísticas y literarias. A finales de los setenta fue considerado artista *underground*. Su vinculación creativa con la ciencia ficción se produjo principalmente mediante una serie de cuentos que vieron la luz en su etapa de residencia en Madrid. La antología *Tres hermanos con mucho cuento* (2003) recoge su producción cuentística junto con la de sus hermanos Pedro y Miguel.

- Llopis, Rafael.

Rafael Llopis Paret (Madrid, 1933), de profesión psiquiatra, también es ensayista y traductor, especializado en literatura fantástica y de terror. Hijo a su vez de un psiquiatra, estudió la carrera de Medicina en la Universidad Complutense de Madrid. Como psiquiatra, trabajó en distintos centros de salud de la Comunidad de Madrid, hasta su jubilación en 1998. Ya desde sus años de bachillerato se interesaba por la literatura fantástica. Llopis es una autoridad en la figura de H. P. Lovecraft, autor apenas conocido en España hasta la publicación, a su cargo, de la célebre antología *Los mitos de Cthulhu* (1969). Ha sido el responsable de varias antologías del género de terror, como *Antología de cuentos de terror* (1981), y de estudios como *Historia natural de los cuentos de miedo* (1974), revisada en 2013 con la colaboración de José L. Fernández Arellano.

- Marín, Rafael.

Rafael Marín (Cádiz, 1959) es uno de los autores surgidos en los años ochenta con mayores perspectivas de futuro en la ciencia ficción española. Licenciado en Filología Inglesa, es profesor de enseñanza media y ejerce como autor, traductor y guionista de cómics. Vive en Cádiz, está casado y tiene dos hijos. Empezó su carrera en *Nueva Dimensión*, cuando, con su primera aparición pública, el relato “Habrá un día en que todos...”, ganó el segundo premio en la Hispacon de 1979. En diciembre del mismo año, esta vez en el número 129 de *Nueva Dimensión* sorprendió con su novela corta “Nunca digas buenas noches a un extraño”. Este comienzo vertiginoso tuvo su punto álgido con *Lágrimas de luz* (1982), iniciadora de la Década Dorada de la ciencia ficción española y renovadora del género. Sus relatos, publicados en *Nueva Dimensión*, *Kandama*, *BEM* y otros *fanzines*, han sido recogidos en varias antologías, y en colecciones como *Unicornios sin cabeza* (1987). Pero Marín posee también otras novelas destacadas, como *Mundo de Dioses* (1997), además de sobresalir como ensayista de cómics, con análisis críticos como *W de Watchmen* (2009).

- Martínez, Sebastián.

Uno de los tres fundadores de *Nueva Dimensión* y artífice de media docena de relatos, entre los que destaca “Portal”, aparecido en el número 8 de *Nueva Dimensión*. Su labor se ha centrado más bien en edición, campo en el que ha desarrollado su carrera profesional. Es a través de su experiencia y contactos en la revista española de ciencia

ficción como saltó hacia otros ámbitos que le otorgaran mejor remuneración, motivo por el cual finalmente abandonó, junto a Luis Vigil, el proyecto de *Nueva Dimensión* en 1978. También durante esos años realizó algunas funciones como traductor, especialmente cabe destacar su traducción de la novela de Alfred Bester *Las estrellas, mi destino* (*The Stars, my Destination*, 1957).

- Montells, José María.

José María de Montells y Galán es Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid, Doctor en Ciencias Empresariales por la de Lugano (Suiza) y Diplomado en Heráldica, Genealogía y Nobiliaria por el CSIC de Madrid. Alférez de Infantería, Teniente de la Real Compañía de Veteranos de Madrid, Coronel Honorario de la Guardia Nacional de Alabama (EEUU), ha recibido varias conmemoraciones militares. A su vez, ha sido director de varias revistas de poesía y en la actualidad coordina y edita la Revista Iberoamericana de Heráldica. Ha escrito artículos de crítica literaria y de creación, una novela, algunos libros de poesía y varios ensayos históricos. Entre sus publicaciones más conocidas destacan la novela *Vida y hechos del caballero don Jacobo* (1986), o el ensayo *Heráldica en la Obra de Don Ramón del Valle-Inclán* (1992), entre otros. Durante los años en que se publicaba *Nueva Dimensión*, escribió cerca de cinco relatos en los que hay que destacar “De cómo conocí mi antigua procedencia”, en el número 55 de *Nueva Dimensión*, y “El manuscrito del doctor Varela”, en el número 79 de la misma revista.

- PGarcía.

Llamado en realidad José García Martínez-Calín, nacido en Valencia en 1932, extrajo su seudónimo de P García como homenaje al P Smith, el personaje del escritor cómico británico P. G. Wodehouse. Licenciado en Química, pronto abandonó esa profesión para dedicarse plenamente al humor literario. Colaborador y redactor en varias publicaciones de humor de finales del franquismo, como *La codorniz*, ha publicado más de 25.000 artículos humorísticos, ha escrito tres piezas teatrales, y una treintena de libros entre los que destaca la docena protagonizada por el singular detective privado Gay Flower. En el campo de la ciencia ficción es artífice de algo más de una docena de relatos en los que prima el humor.

- Planells, Juan Carlos.

J. C. Planells (1950-2010), hijo del pintor surrealista Àngel Planells, fue una persona sumamente introvertida y poco sociable, de vida y final triste y solitario. Destacó principalmente por su labor como crítico y articulista, especialmente en sus colaboraciones en *BEM* y en *Gigamesh*. Como escritor, posee dos novelas, *El enfrentamiento* (1996) y *El corazón de Atenea* (2006), así como una serie de cuentos todavía hoy sin reunir en un volumen. Los primeros de ellos aparecieron en *Nueva Dimensión*. Además, ha sido finalista del Domingo Santos en dos ocasiones, en 1992 y en 1997.

- Plans, Juan José.

Juan José Plans Martínez (1943-2014) fue escritor, periodista y también guionista y locutor de radio y televisión. Fue redactor jefe de *La estafeta literaria*. Obtuvo el Premio Nacional de Teatro y el Premio Nacional de Guión radiofónico en 1972 por *Ventana al futuro* y el Premio Ondas de 1982 por *España y los españoles*, ambos programas de Radio Nacional de España. Ganó también el Premio de la Letras de Asturias en el 2010. Como escritor se especializó en el género fantástico, en la ciencia ficción y en el terror. De su obra se puede destacar *Las langostas* (1967) y *Babel dos* (1979). Escribió varias colecciones de relatos cortos y adaptó para radio y televisión varios clásicos de estos géneros. Autor de casi 40 libros, figura en más de treinta antologías nacionales y extranjeras, y ha sido traducido al portugués, polaco, francés, ruso e inglés.

- Redal, Javier.

Redal nació en Valencia en 1952. Licenciado en Ciencias Biológicas, actualmente es profesor de secundaria. Aunque comenzase su carrera como escritor en solitario en la revista *Nueva Dimensión*, con excelentes relatos como “Naufragio en Titán” (1979), este escritor ha brillado más por su colaboración con Juan Miguel Aguilera. Esta asociación alcanzó su cota más alta con *Mundos en el abismo* (1988), la primera obra ambientada en el universo de Akasa-Puspa, y su continuación, *Hijos de la eternidad* (1990). Tras la separación de ambos escritores, Redal redujo considerablemente su vena creativa.

- Rodríguez Toyos, Roberto.

Nacido en 1955, natural de Sodupe (Vizcaya), licenciado en Filosofía y Letras y actualmente profesor de Historia y Economía, Roberto Rodríguez Toyos escribió cerca de cuarenta cuentos, de los que publicó algo más de la mitad entre 1978 y 1986, tanto en *Nueva Dimensión* como en varios *fanzines*, entre ellos *Zikkurath*, *Kandama* o *Caos*. Dentro de esos relatos, cabe destacar “Ansias de eternidad”, en el número 15 del *fanzine* *Zikkurath*, “Ante el río Leteo”, en el *fanzine* *Caos*, y “La música de las esferas”, en el número 132 de *Nueva Dimensión*. Finalmente, abandonó la literatura hacia la senda de la educación, en la que ha encontrado una satisfacción inmediata mucho mayor que la otorgada por la escritura de ciencia ficción, especialmente al considerar que escribía dentro del páramo cultural -en este ámbito y en este género- que había en el País Vasco en esos años.

- Rojo, José Vicente.

Natural de Valencia. Fue colaborador de *Nueva Dimensión*. Empezó a escribir cuentos de ciencia ficción a finales de los setenta en esta revista y otros *fanzines* de la época. Es uno de los principales responsables de la antología *Sobre otros mañanas* (1980), que recoge la actividad literaria de un grupo de aficionados valenciano. Recientemente ha vuelto a dar una muestra de su quehacer literario en un volumen de cuentos escrito conjuntamente con José Francisco Burriel, *Las cosas como son* (2006).



- Romeo Pérez, Ignacio.

Fue uno de los principales aficionados que se lanzaron a la escritura de ciencia ficción en la década de los setenta del siglo pasado. Nacido en Madrid en 1929 y muerto en 1999, no fue un escritor profesional. Su profesión fue médico especialista en análisis clínicos. Trabajó para la seguridad social y mantuvo también un laboratorio particular de análisis. El Dr. Romeo, como se le conocía en los círculos de aficionados, fue también un activo miembro del *fandom*. A causa de esa actividad, llegó a ser fundador y presidente de la asociación Antares, que fue un antecedente de lo que ahora es la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT). Su producción de ciencia ficción se centró en el cuento. Sus relatos aparecieron en diferentes *fanzines* de la época, como *Máser*, *Tránsito* o *Uribe*, y en la revista *Nueva Dimensión* de la que fue colaborador habitual. Sus únicas novelas largas publicadas son *Estigia* (1978) y *Conan el sifilítico* (1984).

- Rosal del Castillo, Jaime.

Periodista y escritor (Barcelona, 1945), es uno de los primeros promotores del *fandom* español, labor por la que en 1969 recibió el Premio del Círculo de Lectores de Anticipación. Posteriormente obtuvo el Premio en la Eurocón de Trieste de 1973 por sus trabajos como crítico y escritor. Se trataba de una labor que venía desarrollándola en *Nueva Dimensión* desde principios de los 70 hasta diciembre de 1983, fecha en que desapareciera la revista. Además, es miembro del comité de redacción de la revista *Star*

desde 1975, y desde 1987 editor-director de la revista de crítica musical *CD Compact*. Dentro de su obra literaria, destaca las novelas *Sisabana* (1979), *Boleros* (1980) o *Estampas urbanas* (1981). Concibiendo el relato como género narrativo independiente y no como antesala de una novela, Jaime Rosal se caracteriza por volver a la tradición del gusto por la narración, al utilizar con notable acierto una prosa coloquial mediante la que, de forma introspectiva, se sirve de imágenes reales que llegan al lector de la forma más directa.

- Saiz Cidoncha, Carlos.

Oriundo de Ciudad Real, donde nació en 1939, Saiz Cidoncha, además de escritor y activo aficionado de la ciencia ficción, es licenciado en Física, en Derecho y posee un doctorado en Ciencias de la Información. Fue meteorólogo en Guinea Ecuatorial hasta que, tras la independencia de la nación africana, regresó a España, donde se vinculó estrechamente con el entonces recién iniciado *fandom* español. Poco después comenzó su carrera literaria, en la que destacó principalmente como escritor de aventuras al estilo de los bolsilibros que devoraba durante su adolescencia. Hay que destacar de este escritor *La caída del imperio galáctico* (1978) y *Memorias de un merodeador estelar* (1995). Además, posee ensayos de Historia como *Historia de la piratería en América española* (1985) y es autor de la primera tesis sobre la historia del género en España, *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y de cultura de masas en España* (1988).

- Salvador, Tomás.

Escritor y periodista española (Villada, Palencia, 1921 – Barcelona, 1984), Tomás Salvador Espeso es autor de unos cuarenta libros, donde presenta registros muy variados. Durante la Guerra Civil se refugió en las bibliotecas públicas madrileñas, donde adquirió una sólida cultura de forma autodidacta. En 1941 se alistó en la División Azul y permaneció en Rusia hasta 1943. De regreso a España ingresó en el Cuerpo General de Seguridad. Estas experiencias le otorgaron la fama de hombre del régimen. Fue finalista del Premio Nadal con *Valcanillo* (1951), su primera novela y ganó el Premio Nacional de Literatura en 1954 con *Cuerda de presos* y el Premio Planeta en 1960 con *El atentado*. Fue colaborador en diversas publicaciones, en especial el periódico *La Vanguardia*. Además, fue uno de los pocos autores españoles que sintió interés por la narrativa de ciencia ficción. Su novela *La nave* (1959) es considerada una de las mejores del género en español. No obstante, en este campo también compuso, ya destinada a los jóvenes, *Marsuf, vagabundo del espacio* (1977) y la ambiciosa y extraordinaria trilogía de Martín Lord, compuesta por los títulos *Y...*, *T* y *K (killer)* (1972-1974). Su relevancia le ha llevado a merecer una entrada en el *Diccionario biográfico* (Tomo XLV: pp. 385-387) de la Real Academia de la Historia.

- Santos, Domingo.

Nacido en Barcelona en 1941, de nombre Pedro Domingo Mutiñó, es uno de los más prolíficos autores de ciencia ficción en España y se le considera el patriarca del

género en nuestro país. Escribe ciencia ficción desde que tenía 16 años. Publicó su primera novela en 1959 y desde entonces ha alternado las actividades de escritor, editor, recopilador, director de colecciones o traductor, siendo uno de los máximos promotores del género. Entre sus actividades destacó su cofundación de la revista *Nueva Dimensión*. Es autor de más de una veintena de novelas, entre las que cabe destacar *Gabriel* (1962), aunque destacó más con sus cuentos que con su narración larga. Buena parte de esa mejor labor como cuentista se puede encontrar en la recopilación *Futuro imperfecto* (1981). Hoy su nombre está ligado al concurso de relatos que cada año organiza la convención española de ciencia ficción (Hispacon). Fue jurado del Premio UPC de Ciencia ficción durante los primeros cinco años de vida, y posteriormente ha sido finalista del galardón (1996) y ganador de la mención de la edición de 1997. Además, es ganador de dos premios Ignotus en 1998 en la categoría de Cuento y en 2012 en la de Novela Corta.

- Torres Quesada, Ángel.

Escritor español de ciencia ficción, especialmente en la vertiente de literatura popular, nacido en Cádiz en 1940. Sus inicios fueron precisamente dentro de los bolsilibros, en la colección *Luchadores del Espacio* de Editorial Valenciana, con *Un mundo llamado Badoom* (1963), aunque el grueso de su carrera dentro de la literatura de ciencia ficción popular estuvo dentro de Bruguera, donde firmó sus novelas con el seudónimo de A. Thorkent y desarrolló la saga *Orden Estelar*. En la década de los ochenta dio el salto a una literatura de ciencia ficción de mayores pretensiones, escribiendo obras como *La Trilogía de los Dioses* (1980-2002) y *La Trilogía de las Islas* (1987).

Recientemente AJEC le ha publicado la novela *Las Sendas Púrpuras* (2010), con la que Ángel Torres Quesada resultó finalista en una pasada edición del Premio Minotauro de literatura fantástica.

- Trigo, Joan.

Nacido en Barcelona en 1944, Doctor Ingeniero Industrial y astrólogo, con varios libros publicados sobre el tema, como *Análisis de los aspectos astrológicos* (1995). Ha compaginado siempre sus responsabilidades ejecutivas para la industria con la investigación astrológica y la producción literaria. En la actualidad es consultor de la Conselleria de Innovació, Universitats I empresa de la Generalitat en relaciones internacionales, y experto en Oriente Medio, donde viaja regularmente. Empezó a estudiar astrología a los quince años ya los treinta siguió un entrenamiento intensivo por medio de clases privadas durante siete años con Emilio Salas, famoso maestro de astrólogos y ocultistas de la época. Es ponente habitual en los congresos ibéricos de astrología y escribe artículos de investigación astrológica en revistas españolas y extranjeras. A causa de esa afición escribe, especialmente en la década de los ochenta, algunos relatos de ciencia ficción y la novela *Desierto de niebla y cenizas* (1978). Más recientemente publicó su segunda novela, *Ashānte: los Mensajeros de la Mente* (2001), aunque ya su escritura nos e circunscribe a la ciencia ficción.

- Velasco Montes, José Ignacio.

Nacido en Badajoz en 1.939, es Médico especialista en Cirugía y Medicina Deportiva, habiendo ejercido su profesión en el Hospital de la Princesa en el periodo de formación y hasta su jubilación en la Ciudad Sanitaria de La Paz, en Madrid. Ha simultaneado la cirugía, el deporte y las actividades literarias publicando cuentos, artículos profesionales, poesía y artículos técnicos de diverso tipo deportivo. Egiptólogo, miembro del Instituto de Estudios del Antiguo Egipto (I.E.A.E.), Socio de la Asociación Andaluza de Egiptología A.S.A.D.E.) y colaborador de Amigos de la Egiptología (A.E.), en la actualidad se encuentra escribiendo 7 novelas históricas sobre el Antiguo Egipto, de las que ya hay dos publicadas: *El faraón Snefru* (2004) y *El Faraón Keops* (2006). Dentro de la ciencia ficción y la fantasía, escribió a finales de los setenta, principios de los ochenta, cerca de quince relatos, siendo el más conocido “Litobio” (1979).

- Vigil, Luis.

Nació en Barcelona en 1940. Sin terminar ninguno de los estudios universitarios que comenzó, empezó diferentes trabajos, con los que compaginaba su afición por la ciencia ficción. Empieza con fanzines, hasta que conoce a Domingo Santos, con el que organiza en 1966 la primera revista española seria de ciencia ficción, *Anticipación*. Gracias a esa tarea, ambos se unen con Sebastián Martínez para crear *Nueva Dimensión*. En esos años empezó a colaborar en todo tipo de revistas, como *Bang!*, de estudio del cómic, *Terror Fantastic* y *Vudú*, de cine fantástico y de terror, o *Mata Ratos*, de humor.

También publicó libros teóricos tan diferentes como una adaptación española de *La leyenda de Bruce Lee* (1974) o *SM, antología del sadomasoquismo* (1978). Con Domingo Santos escribió la saga de novelas de fantasía heroica *Nomanor*, finalmente prohibida por la censura. A pesar de ese currículum, para mejorar su situación económica, entró en el mundo de las revistas para hombres de mano del editor José Ilario, en la revista *Bazaar*, antecesora de la edición española de *Playboy*, publicación esta en la que trabajó desde sus inicios en España. Dejó ese empleo por desavenencias con la empresa editora hasta que fue contratado por Ediciones Zinco para llevar su departamento de revistas. Ha sido periodista especializado en cultura popular, turismo y gastronomía.